...UE MUSIKBÜCHER

EGON WELLESZ

ARNOLD SCHÖNBERG



E. P. TAL & Co VERLAG

1922.


EP T &CO

ARNOLD SCHÖNBERG

VON

EGON WELLESZ

1921
E. P. TAL & CO. VERLAG
LEIPZIG WIEN ZÜRICH

Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G., Wien

Die Gesetze der Natur des genialen Menschen sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit

ARNOLD SCHÖNBERG
(Harmonielehre)

EINLEITUNG

Wir leben in einer Zeit, in der das Reden und Schreiben über Kunst und Künstler einen so breiten Raum einnimmt, daß es kaum erforderlich erscheint, den Anlaß, demzufolge das Schaffen eines der führenden Musiker unserer Zeit betrachtet werden soll, näher zu begründen. Hat doch heute schon jeder Künstler mittlerer Art — die Engländer haben für solche Begabungen, wenn es Dichter sind, die Bezeichnung minor poëts — seine Biographie und seine Exegese.

Aber gerade dieser Umstand macht es mir schwer, über eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Prägung zu schreiben, Mittler zu sein zwischen ihr und dem Publikum. Ich spüre bei der Abfassung dieser Studie, die den ersten größeren Versuch darstellt, Arnold Schönberg und sein Werk einem weiteren Kreise zugänglich zu machen, ein so hohes Gefühl der Verantwortlichkeit, fühle die Schwierigkeit des Unternehmens, eine Erscheinung, die in voller Lebendigkeit und Wandlungsfähigkeit schafft, in irgendeiner Weise zu bezirken und begrifflich einzufassen, so stark, daß es mir nötig dünkt, einige Worte voranzusenden, die meine persönliche Stellungnahme zu dem Problem einer solchen Darstellung darlegen sollen.

Über Dinge der Kunst zu reden, anstatt sie lediglich in unmittelbarer Kraft auf sich wirken zu lassen, erscheint mir nur dann fördernd, wenn man sich über das Technische verständigt, die Struktur klarlegt, den Gesetzen des Aufbaues nachgeht, die inneren Notwendigkeiten verfolgt und Abweichungen vom Herkömmlichen feststellt. Denn eine derartige Methode, die jedes erklärende, aufs Ästhetisierende gerichtete Wort überflüssig macht, bringt uns dem Wesentlichen am Kunstwerk näher, schafft alles aus dem Wege, was der Betrachtung des Eigentlichen, dessen, worauf es bei jeder Kunst einzig ankommt, hinderlich sein könnte.

Jenseits dieser Grenze aber versagt das Wort, und es beginnt das Unfaßbare der seelischen Beziehung zwischen dem, der etwas aus sich herausgestellt hat, und dem, der dieses Geschaffene wie einen Teil seines eigenen seelischen Erlebnisses empfindet. Nun ist aber die Zerfahrenheit unseres Kunstlebens durch die immer aufs neue auf den Genießenden eindringenden und wechselnden Eindrücke so groß geworden, daß das Publikum derer nicht entraten kann, oder nicht entraten zu können glaubt, die ihm Führer in der Flucht der Erscheinungen sind; die auf Bedeutsames hinweisen, oder Kunstwerke hervorheben, welche ihnen aus irgendeinem Grunde wichtig sind: als Gefäße der Zeit, Gedanken und Strömungen sammelnd, oder als Blitze, das Dunkel erhellend und alte Formen zerstörend.

Das Amt des Mittlers zwischen dem Künstler, seinem Werk und der Menge erfordert vor allem

Takt und Gefühl für Distanz. So sehr dieser von seiner Aufgabe erfüllt sein muß, so wichtig ihm auch der Gegenstand sein mag, den er dem Publikum nahebringen will, darf er doch nicht in die Rolle des Panegyrikers verfallen, darf sich im Ton des Lobens nicht vergreifen, um denen, die zurückhaltend und mißtrauisch gegen jeden neuen Eindruck sind — und dazu gehören keineswegs die Schlechtesten derer, die sich mit Kunst befassen — nicht verdächtig zu sein.

Noch wichtiger ist es, Distanz zu halten. Die mangelnde Fähigkeit vieler der Schreibenden, innere Distanz halten zu können, hat es verschuldet, daß beim Publikum der Sinn für das richtige Aufnehmen ungemeiner Naturen verlorengegangen ist. Man betrachtet sie zuerst, solange sie sich noch nicht durchgesetzt haben, mit Mißtrauen, späterhin, wenn sie arriviert sind, mit übertriebener Verehrung. Durch beide Arten, durch die Ablehnung wie durch die Verehrung, entsteht eine Kluft zwischen dem Künstler und dem Publikum. Das Fehlen einer natürlichen Position innerhalb der Gesellschaft bringt ihn in eine Isoliertheit wider Willen.

Man hat einer bedeutenden Persönlichkeit Vertrauen entgegenzubringen, auch wenn man nicht alles versteht, was sie tut, indem man dem Genius das Ungewöhnliche im Ausdruck seiner Gedanken zugesteht. Wie man einem Menschen, den man schätzt, auch das Besondere, vielleicht Befremdende seiner Handlungsweise zubilligt, weil man vertraut, daß er instinktiv den richtigen Weg finden wird, so muß man auch dem Künstler, dessen Bedeutung

einem irgendeinmal, vielleicht nur in einer begnadeten Stunde zu Bewußtsein gekommen ist, Glauben schenken, selbst wenn der größte Teil seines Weges noch fremdartig und wirr anmutet.

Oft werden wenig vorgebildete, nicht von der Tradition belastete Menschen leichter Zutrauen haben, als solche, die mit der Überwindung überkommener Vorurteile kämpfen müssen; und vielleicht liegt darin der Grund, daß die Deutschen, die auf eine unmittelbare, große musikalische Vergangenheit zurückblicken, dem Neuen im allgemeinen schwerer zugänglich sind, als Nationen, bei denen sich erst jetzt ein intensives Musikleben zu entwickeln beginnt. So erklärt es sich auch, daß Schönberg die erste starke Anerkennung im Ausland, in Holland, England und Rußland gefunden hat; eine Anerkennung, die nicht, wie das tiefe Verständnis einer kleinen Gemeinde in Wien, Prag und Berlin, auf einem wirklichen Eindringen in sein Schaffen beruht, sondern auf dem mehr vagen Gefühl, einer großen Erscheinung gegenüberzustehen, deren Ausdruck bis zu den Pforten der Seele dringt, der man innere Hochachtung zollen muß.

Aus den vorangesandten Bemerkungen geht nun wohl hervor, welches Ziel mir für eine Darstellung von Arnold Schönbergs Schaffen vorschwebt. Es wäre zu zeigen, aus welchen Quellen der Heranreifende geschöpft hat, wie sich allmählich die persönlichen Ausdrucksformen entwickelt haben, wie er zur vollen Meisterschaft mit den hergebrachten, aber unendlich erweiterten Mitteln gelangte, und

wie er dann, souverän sie beherrschend, alles Traditionelle abgestreift hat, nur der Stimme seines inneren Sinnes lauschend, und so in ein Neuland der Musik eingedrungen, einen Weg gegangen ist, dessen wunderbare Weiten nur wenige mit ihm bisher erkennen.

Dieses Ideal einer Darstellung ließ sich nun nicht verwirklichen; denn mit der knappen Fassung dieses Buches, die Zeit und Umstände fordern, war eine breitgeführte Analyse der Werke mit den dazu erforderlichen Notenbeispielen unvereinbar. Auch mußte ich bei der Abfassung darauf bedacht sein, mich nicht nur an die Musiker zu wenden, sondern auch dem Musikfreund, bei dem man eine fachliche Vorbildung nicht voraussetzen kann, das Wesen dieser, vielen noch problematischen Persönlichkeit näherzubringen.

Ich war also genötigt, einen Mittelweg einzuschlagen, bei welchem ich dennoch nicht allzu viele Konzessionen gemacht zu haben hoffe, und suchte einen allgemeinen Überblick über die Erscheinung Schönbergs zu geben, dem man nur zum Teil gerecht wird, wenn man lediglich seine musikalischen Werke betrachtet. Denn einen großen und wesentlichen Raum in seinem Leben nimmt seine Lehrtätigkeit ein und, damit verbunden, eine musiktheoretische Beschäftigung, als deren erste systematische Zusammenfassung die „Harmonielehre“ anzusehen ist.

Dazu kommt die dichterische und essayistische Tätigkeit Schönbergs, die besonders seit dem entscheidenden Wandel des Stils seiner Musik einsetzt,

und ihren Höhepunkt in dem Textbuch zur „Glücklichen Hand“ und dem Oratorium „Die Jakobsleiter“ erreicht hat; einem Werke von großer poetischer Kraft, dessen Musik noch nicht vollendet ist.

Daß ich mich überhaupt dazu entschlossen habe, über Schönberg zu schreiben, obwohl ich mir der Schwierigkeiten und der notwendigen Unvollkommenheit dieses Unterfangens bewußt bin, geschah aus der Erwägung, es sei an der Zeit, wenigstens den ersten Schritt zu tun, um zusammenfassend die Persönlichkeit und das Schaffen eines Künstlers darzustellen, der heute allgemein als einer der Führer der neuen Bewegung in der Musik empfunden wird, und dessen Wirkung auf die junge Generation sich bereits allenthalben fühlbar macht.

Dieser erste Versuch mußte wohl von jemandem ausgehen, der der geistigen Atmosphäre, in der Schönberg schuf, nicht fremd war. Ohne mich zum engeren Kreis der Freunde und Schüler zählen zu können, die jahrelang in engstem Kontakt mit ihm lebten — wie Anton von Webern und Alban Berg — habe ich doch in der entscheidenden Zeit theoretischen Unterricht bei ihm genossen und Eindrücke empfangen, die bestimmend für die Zukunft waren. Auch späterhin, als äußere Umstände und räumliche Trennung einen persönlichen Verkehr hinderten, habe ich nicht aufgehört, mich mit seinen Werken zu beschäftigen und auseinanderzusetzen. Ich erlebte die Uraufführungen der beiden Quartette, der „Gurrelieder“, der „Kammersinfonie“, der

meisten Lieder, des „Pierrot Lunaire“, und erlebte das tragische Schauspiel steter Angriffe gegen jedes neue Werk, erlebte die Enttäuschung des Komponisten und des anfangs kleinen, dann immer größer werdenden Kreises der Freunde und Anhänger, die sich die fanatische Auflehnung der Kritik und eines Teiles der Zuhörer gegen die Musik Schönbergs nicht erklären konnten, da der Ernst und die Kraft des Ausdrucks ihnen so zwingend schien, daß man dort wenigstens Respekt erwartet hätte, wo man auf rücksichtslose und schadenfrohe Ablehnung stieß. Denn wie wenige sind es, die bei einer neuen Erscheinung das Wesentliche zu erkennen vermögen; wie wenige, die wissen, worauf es eigentlich ankommt; die jenseits der elementaren Probleme des Harmonischen und Kontrapunktischen ein sicheres Empfinden für die inneren Maße einer Komposition haben; wissen, wann die treibende Kraft eines Motivs zu Ende ist, wann die melodische Linie steigen, wann sie fallen muß; spüren, wo ein Kontrast nötig ist, um die Proportionen gegen einander abzutönen?

Man hat wohl in weiteren Kreisen und bei der jungen, jetzt heranwachsenden Generation keine Vorstellung davon, welchen Angriffen Schönberg ausgesetzt war, welchen Leidensweg er zu gehen hatte. Dennoch will ich nicht allzu viel von diesen Dingen der Trägheit der Herzen sprechen, um nicht unter mein Niveau zu gehen, und aus der Schrift eine mehr oder minder lokale Angelegenheit zu machen, was vielleicht manchen enttäuschen wird, der eine Kampfschrift für die „moderne“ Musik erwartet. Ich muß diese Dinge nur insoweit heran-

ziehen, als sie dazu dienen, die Schwierigkeiten zu beleuchten, mit denen Schönberg jahrzehntelang zu kämpfen hatte, und um die Abschließung vor der Außenwelt zu erklären, zu der er seine Zuflucht nehmen mußte, um sich nicht in fruchtlosen Auseinandersetzungen mit Menschen, die ihm geistig nichts geben konnten, aufzureiben.

Ebenso werden die zu kurz kommen, die eine „Biographie" Schönbergs erwarten. Jeder derartige Versuch erschien mir als verfrüht und ist auch völlig unnötig. Man wird Schönberg viel besser aus seinen Werken kennen lernen, als aus allem, was über ihn gesagt werden könnte. Die äußeren Umstände seines Lebens werden nur insoweit einbezogen, als es für die Erläuterung der Entstehungsdaten seiner Werke erforderlich war. Um diese festzustellen, habe ich mit Schönberg dessen Aufzeichnungen in den ersten Niederschriften seiner Werke durchgegangen, wobei die wichtigste Quelle die drei großen Skizzenbücher bildeten, die er in der Zeit von 1904 bis 1911 verwendete. Wertvolle Aufschlüsse, besonders über die erste Schaffenszeit, verdanke ich Anton von Webern, der auch im Sammelband „Arnold Schönberg" [1]) einen ausgezeichneten Essay über die Musik Schönbergs geschrieben hat; ferner zog ich die „Führer" von Alban Berg zu den „Gurreliedern", der „Kammersinfonie" und „Pelleas und Melisande" heran; die in vieler Beziehung ebenfalls als direkte „Quelle" anzusehen ist.

---

[1]) R. Piper & Co., München 1912.

Von den zahlreichen Aufsätzen, die über Schönberg und einzelne seiner Werke geschrieben worden sind, und sich in den verschiedensten Kunstzeitschriften finden, habe ich begreiflicherweise nichts benützt, um nicht eine Kompilation fremder Gedanken geben zu müssen, sondern ein Bild der Erscheinung Schönbergs, wie ich es sehe. Wenn es mir gelingen könnte, diesem inneren Bilde einen äußeren Ausdruck zu geben, wäre die Aufgabe, die ich mir gesetzt habe, gelöst.

DER WEG

„Ich glaube: Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen. Der Kunsthandwerker kann. Was ihm angeboren ist, hat er ausgebildet; und wenn er nur will, so kann er. Was er will, kann er; gut und schlecht, seicht und tief, neumodisch und altmodisch — er kann! Aber der Künstler muß. Er hat keinen Einfluß darauf, von seinem Willen hängt es nicht ab. Aber da er muß, kann er auch. Selbst, was ihm nicht angeboren ist, erwirbt er: manuelle Geschicklichkeit, Formbeherrschung, Virtuosität. Aber nicht die der andern, sondern seine eigene... Der Geniale lernt also eigentlich nur an sich selbst, der Talentierte hauptsächlich am andern. Der Geniale lernt aus der Natur, aus seiner Natur, der Talentierte aus der Kunst."

In diesen Sätzen, die den Anfang eines kleinen Essays „Probleme des Kunstunterrichts" bilden, den Schönberg 1911 geschrieben hat, liegt der Schlüssel zu seinem Schaffen. Er wurde Musiker: trotz alledem.

Es gibt Musiker, die von Jugend an sorgfältig auf ihren späteren Beruf, auf das Ziel ihres Lebens vorbereitet wurden, oder solche, die es sich bald erzwangen, eine musikalische Ausbildung zu genießen. Bei Schönberg war es anders; der Gedanke, daß

er Musiker werden könnte, lag seiner Erziehung ganz fern. Ein innerer Zwang zog ihn allmählich zur Musik, ließ ihn sich alle Stufen der musikalischen Bildung selbst suchen und finden. Und dieses „unter einem Zwang von innen heraus entwickelte Können“ gab ihm die Sicherheit, der Stimme seines inneren Sinnes zu vertrauen, und unbekümmert um das Schaffen seiner Zeitgenossen, das zu schreiben, was er schreiben mußte.

Arnold Schönberg wurde am 13. September 1874 in Wien geboren. Sein Vater war Kaufmann, und starb, als der Knabe acht Jahre alt war. Durch den frühen Tod des Vaters wuchs Schönberg in dürftigen Verhältnissen auf. Als er auf die Realschule kam, lernte er, ungefähr im Alter von zwölf Jahren, Geige. Für diese Stunden komponierte er kleine Geigenduette; es waren dies seine ersten Kompositionen. Später spielte er in einem Kreise junger Leute, wie dies in Wien unter Mittelschülern Sitte ist, Kammermusik. Und für diese Gelegenheiten schrieb er, je nach Bedarf, Trios und Quartette. So hatte er gleich Gelegenheit, seine Kompositionen zu hören und den Klang zu prüfen. Später brachte er sich Cellospiel ohne Lehrer bei und schrieb Sonaten für dieses Instrument.

Es ist nun interessant zu beobachten, wie die Jugendvorliebe für Kammermusik für das ganze Schaffen Schönbergs richtunggebend wurde. Bei den meisten jungen Leuten seiner Generation kam der entscheidende Eindruck, der sie bestimmte, Musiker zu werden, durch das Anhören eines Musikdramas

von Wagner oder einer Sinfonie von Bruckner, führte zu einem al-fresco-Musizieren, bei welchem die Meisten vergaßen, sich die nötige handwerkliche Vorbildung anzueignen. Schönberg aber ist immer, selbst in seinen großen Orchesterwerken, dem Kammermusikstil treu geblieben, sucht jeder Stimme eine eigene Führung, eigenes Leben zu geben, und hat dort seinen ursprünglichsten Ausdruck, wo er auf der Polyphonie des Streichquartettsatzes aufbauen kann.

Die fortgesetzte Beschäftigung mit der Musik ließ in ihm den Entschluß reifen, Musiker zu werden. Er verließ die Realschule nach der sechsten Klasse und arbeitete einige Jahre, ohne jede fremde Hilfe und Unterweisung, ganz für sich. Ein Musiker, dem er seine Kompositionen vorlegte, um ein Urteil über sie zu hören, riet ihm, sie Alexander von Zemlinsky zu zeigen, der unter den jungen Musikern in hohem Ansehen stand.

Die Begegnung sollte für das Schicksal Schönbergs von entscheidender Bedeutung sein. Zemlinsky erkannte das Talent in den vorgelegten Arbeiten und erklärte sich bereit, Schönberg im Kontrapunkt zu unterrichten. So gab er ihm einige Monate hindurch, solange es seine Zeit gestattete, geregelten Unterricht; den einzigen, den Schönberg genossen hat. Die beiden kamen auch außerhalb der Arbeitszeit öfters zusammen, und Schönberg spielte in dem von Zemlinsky geleiteten Orchesterverein „Polyhymnia“ Cello.

Durch den Verkehr mit Zemlinsky, der bald zu enger Freundschaft wurde, kam Schönberg, der bis-

her ganz außerhalb der eigentlichen musikalischen Kreise gestanden hatte, in die Gesellschaft junger Künstler, die sich, wie es in Wien üblich ist, in einem Café — zuerst war es das Café „Landtmann“ gegenüber dem Burgtheater, dann das Café „Griensteidl“, wo die gesamte junge Intelligenz verkehrte — trafen. Es herrschte in diesem Kreise eine glühende Begeisterung für Wagner, vor allem für den „Tristan“, von dem keine Aufführung ausgelassen wurde, und dessen Stil, Instrumentation und Führung der Mittelstimmen zum Gegenstand eingehender Diskussionen gemacht wurde.

Im Sommer 1897 ging Schönberg mit Zemlinsky nach Payerbach am Fuße der Rax, und arbeitete dort den Klavierauszug von dessen Oper „Sarema“, die an der Oper in München aufgeführt wurde. Zemlinsky ging im Spätsommer nach Wien zurück; Schönberg blieb und komponierte im Herbst ein Quartett in D-Dur, das er nach seiner Rückkehr seinem Freunde vorlegte. Dieser hatte an den beiden ersten Sätzen manches auszusetzen, so daß sich Schönberg dazu entschloß, sie gänzlich umzuarbeiten; auch am letzten wurde viel korrigiert, der dritte blieb unverändert. Mit der neuen Form war der beratende Freund einverstanden und in dieser wurde es in der Konzertsaison 1897/98 vom Quartett Fitzner im Wiener Tonkünstlerverein, und im kommenden Jahre an einem der Quartettabende dieser Vereinigung aufgeführt.

Es war dies die erste öffentliche Aufführung eines Werkes von Schönberg und fand große Zustimmung, da es sich noch in den herkömmlichen

2*

Bahnen bewegte, aber bereits die große melodische Wärme hatte, die Schönbergs Werke der Jugendzeit so auszeichnet. Dieses Quartett war gleichsam sein Gesellenstück; nun war er Herr seiner Mittel und begann sich in den ihm adäquaten Ausdruck zu formen.

Der erste Versuch, eine sinfonische Dichtung, die gleich nach dem Quartett begonnen wurde, blieb Fragment. Dann setzt ein reiches Liederschaffen ein, von dem nur ein Teil in den Liederheften opus 1 und 2 aufgenommen ist. Schon die ersten dieser Lieder, die beiden Gesänge opus 1 zu Gedichten von Karl von Levetzow und „Freihold“, Nr. 6 aus opus 3 (das schon in dieser Zeit entstanden ist), die Schönberg seinem Lehrer und Freunde Alexander von Zemlinsky widmete, zeigten ihn auf der vollen Höhe der technischen Meisterschaft. Sie wurden zum erstenmal 1898 von dem Wiener Gesangslehrer Professor Gärtner in dessen Liederabend gesungen; Zemlinsky führte den reichen, ungemein polyphon gehaltenen Klavierpart aus. Als die Aufführung vorüber war, gab es einen kleinen Skandal im Konzertsaal. „Und von da an“, sagte Schönberg, der mir einmal davon erzählte, lächelnd, „hat der Skandal nicht aufgehört.“

Im Sommer 1899 war Schönberg wieder mit Zemlinsky in Payerbach; dort komponierte er im September, in einem Zeitraume von drei Wochen, das Streichsextett opus 4 „Verklärte Nacht“, nach dem Vorwurf eines Gedichtes von Richard Dehmel. Dieses Gedicht, das jetzt den Eingang des „Romanes in Romanzen“ „Z w e i M e n s c h e n“, bildet,

stand damals noch in der Erstausgabe des Gedichtbandes „Weib und Welt".

Das Streichsextett stellt den ersten Versuch dar — sieht man von Smetanas völlig im klassischen Aufbau gehaltenen Quartett „Aus meinem Leben" ab — das Prinzip der bisher nur für großes Orchester verwendeten Form auf die Kammermusik zu übertragen. Anschließend an das Sextett entstanden einige der in opus 2 und 3 herausgegebenen Lieder, sowie eine Anzahl von Liedern, die bisher noch nicht veröffentlicht wurden.

Im März 1900 begann Schönberg in Wien die Komposition des größten Werkes, das er bisher vollendet hat, des Chorwerkes der „Gurrelieder". Er war damals Chordirigent mehrerer Arbeitergesangsvereine: eines in Stockerau bei Wien, eines zweiten in Meidling und eines dritten in Mödling. Mit dem Mödlinger Gesangsvereine hatte er nach einer durchzechten Frühlingsnacht einen Ausflug auf den nahe dieses Ortes gelegenen Berg, den Anninger, gemacht. Die Wanderung durch den im Frühnebel liegenden Wald und der Sonnenaufgang gaben ihm die erste Inspiration zum Melodram „Des Sommerwindes wilde Jagd" im dritten Teil, und zum Schlußchor „Seht die Sonne!"

Auch dieses Werk ist, wie fast alles, was Schönberg komponiert hat, in staunenswert kurzer Zeit entstanden. Noch im Frühjahr 1900 waren der erste und zweite Teil und der Beginn des dritten fertiggestellt. Dann zwangen ihn materielle Sorgen, die Komposition zu unterbrechen und seine ganze Zeit und Energie der Instrumentation von Operetten zu

widmen. Man muß nicht gerade sentimental sein, um es unerträglich zu finden, daß ein Werk wie die „Gurrelieder" ein Jahr lang liegen bleiben mußte, damit der Autor dieser Schöpfung den verschiedenen Operettenkomponisten gegen eine spärliche Entlohnung half, ihre Produkte rascher in Geld umzusetzen. In dieser drückenden Zeit seines Lebens hat er 6000 Seiten fremder Partituren geschrieben; Opern und Operetten, zum Teil von recht bekannten Autoren.

Erst im März 1901 konnte Schönberg die Komposition der „Gurrelieder" wieder aufnehmen und den dritten Teil in der Skizze vollenden. Für die Ausführung hatte sich Schönberg einen Orchester- und Chorapparat erdacht, der alles bisher Dagewesene übertraf. Er ließ sich von Breitkopf & Härtel ein 48 zeiliges Notenpapier in doppelt so großem Format, als es sonst üblich war, herstellen. Als dieses im August eintraf, begann er sogleich die Instrumentation.

Um diese Zeit heiratete er die Schwester seines Freundes, Mathilde von Zemlinsky, und zog mit ihr im Dezember 1901 nach Berlin, wo er sich eine bessere Existenz erhoffte. Er war dort zuerst für kurze Zeit als Kapellmeister an Wolzogens „Buntem Theater" angestellt, hatte Überbrettllieder zu dirigieren und komponierte auch eines mit obligater Trompete, das begreiflicherweise zu schwierig ausfiel und nur eine einzige Aufführung erlebte.

In Berlin nahm Schönberg Mitte 1902 die Instrumentation der „Gurrelieder" wieder auf, mußte sie aber bald wegen neuerlicher Operetteninstru-

mentation unterbrechen. Noch einmal, im folgenden Jahre, versuchte er das Werk zu beenden, blieb aber mitten im dritten Teil stecken. Die Unmöglichkeit, es aufzuführen, nahm ihm die Kraft, die Riesenaufgabe, die er sich gestellt hatte, zu bewältigen. Man kann in der nach seiner Handschrift auf photographischem Wege hergestellten ersten Ausgabe der Partitur genau die Stelle erkennen, wo er seine Arbeit unterbrochen hat.

Sieben Jahre ruhte die Arbeit an den „Gurreliedern“. Nur wenige kannten das Werk und wußten von Wundern der Instrumentation zu erzählen, von Kühnheiten, die niemand zu dieser Zeit noch gewagt hatte. Richard Strauß, dem Schönberg den ersten Teil der „Gurrelieder“ zeigte, verschaffte ihm das Liszt-Stipendium und eine Lehrstelle für Komposition am Sternschen Konservatorium. Erst im Jahre 1910 nahm Schönberg die Instrumentation wieder auf, führte sie bis zum Schlußchor durch, und beendete sie in Zehlendorf bei Berlin 1911.

Die Komposition der „Gurrelieder“ liegt also zwischen März 1900 und April 1901. Es ist kein Teil später hinzugefügt worden, wie man vielfach schrieb, sondern das ganze Werk entstand, bis auf wenige Takte, in dieser Zeit. Ein Brief Schönbergs an Alban Berg, von diesem in seinem Führer zu den „Gurreliedern“ abgedruckt, gibt darüber genauen Aufschluß; ich führe den Schluß dieses Briefes an, weil er einige Bemerkungen enthält, die für die Erscheinung Schönbergs im allgemeinen von Bedeutung sind:

„Die ganze Komposition war also, ich glaube, im April oder Mai 1901 vollendet. Bloß der Schlußchor stand nur in einer Skizze da, in der allerdings die wichtigsten Stimmen und die ganze Form bereits vollständig vorhanden waren. Instrumentationsanmerkungen waren in der ursprünglichen Komposition nur ganz wenige notiert. Ich notierte damals derartiges nicht, weil man sich ja den Klang merkt. Aber auch abgesehen davon: man muß es ja sehen, daß der 1910 und 1911 instrumentierte Teil im Instrumentationsstil ganz anders ist als der I. und II. Teil. Ich hatte nicht die Absicht, das zu verbergen. Im Gegenteil, es ist selbstverständlich, daß ich zehn Jahre später anders instrumentiere.

Bei der Fertigstellung der Partitur habe ich nur einige wenige Stellen überarbeitet. Es handelt sich bloß um Gruppen von 8 bis 20 Takten; insbesondere z. B. in dem Stück: ‚Klaus Narr' und im Schlußchor. Alles übrige ist (selbst manches, das ich gerne anders gehabt hätte) so geblieben, wie es damals war. Ich hätte den Stil nicht mehr getroffen und ein halbwegs geübter Kenner müßte die 4 bis 5 korrigierten Stellen ohneweiters finden können. Diese Korrekturen haben mir mehr Mühe gemacht, als seinerzeit die ganze Komposition."

Die Uraufführung der „Gurrelieder" fand am 23. Februar 1913 durch den Philharmonischen Chor unter Leitung von Franz Schreker im großen Musikvereinssaal in Wien statt, und brachte Schönberg den ersten großen Erfolg. Und doch kam dieser Erfolg zu spät. Man muß bedenken: Ein Kunst-

werk ist nicht etwas Absolutes, an sich Bestehendes, sondern bedingt durch den, der seine Wirkung aufnimmt. Es kommt sehr darauf an, in welchem Zeitpunkt es zum erstenmal in Kontakt mit der Umwelt kommt. Wie bedeutsam wäre es für Schönberg gewesen, wenn er zehn Jahre früher die Instrumentation vollenden und das Werk in die Öffentlichkeit hätte bringen können. Man muß sich nur die zeitgenössische Produktion um das Jahr 1900 ansehen, um zu erkennen, wie neu und stark dagegen die „Gurrelieder" waren. Damals waren sie für Schönberg selbst die höchste Steigerung seines Ich; später hat er einen Weg über sie hinaus gefunden, so daß man es verstehen kann, wenn er in der Periode der stärksten Anfeindung seiner neueren Werke, auf die „Gurrelieder" als auf etwas ihm Fernestehendes hinwies.

Ein anderes großes Orchesterwerk sollte aber in Berlin entstehen: die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande", opus 5, nach dem Drama von Maurice Maeterlinck. Es wurde 1902 komponiert und bis zur Szene in den Gewölben unter dem Schlosse mit den unheimlichen Glissandi der Posaunen instrumentiert, 1903 fertiggestellt.

Im Juli dieses Jahres kehrte Schönberg nach Wien zurück und nahm eine Wohnung im gleichen Hause wie Zemlinsky, in der Liechtensteinstraße. Den Sommer verbrachte er in Payerbach, wo er vorübergehend die Instrumentation der „Gurrelieder" aufnahm, bald aber wieder aufgab. In diese Zeit fällt die Komposition einiger Liederentwürfe zu einem Chorwerk und zu einem Streich-

quartett, das als Vorläufer des D-Moll-Quartetts, opus 7, anzusehen ist. Im Herbst dieses Jahres begann Schönberg seine Tätigkeit als Lehrer. Es wurden in den Schulanstalten von Frau Dr. Schwarzwald einige Kurse eingerichtet. Schönberg unterrichtete Harmonielehre und Kontrapunkt, Zemlinsky Formenlehre und Instrumentation, Dr. Elsa Bienenfeld Musikgeschichte. Im Ansorge-Verein wurden Lieder von Schönberg gesungen, und das Rosé-Quartett führte im Wiener Tonkünstlerverein und in einem eigenen Konzert das Sextett auf. Damals fand bei den Proben, die in einem Übungszimmer der Oper abgehalten wurden, die erste Begegnung mit dem damaligen Direktor der Hofoper, mit Gustav Mahler, statt. Arnold Rosé hatte ihn auf das Sextett aufmerksam gemacht, er kam zu einer Probe und hatte einen starken Eindruck davon. Von da an hatte Schönberg an ihm einen stets hilfsbereiten Freund und Förderer.

In diesem Jahre begann sich eine Wandlung im Stil Schönbergs zu vollziehen; es setzt die Periode ein, in der Schönberg zum Meister der strengen, auf die Klassiker zurückgehenden Form wird. Schon die „Sechs Orchesterlieder“, die als opus 8 erschienen, zeigen einen erstaunlich straffen Aufbau. Noch im Sommer 1904 in Mödling beginnt Schönberg das Streichquartett in D-Moll, opus 7, das er im Sommer 1905 in Gmunden am Traunsee vollendet.

Zum Eindringen in die Psychologie des Schaffens von Schönberg sind die Skizzenbücher, deren er sich in der Epoche des ersten und zweiten Streich-

quartetts, der Kammersinfonie und der in diese Zeit fallenden Lieder und Entwürfe ausschließlich bediente, von größter Wichtigkeit. Niemand, der einen Blick in sie geworfen hat, wird sagen können, Schönbergs Musik sei konstruiert, intellektuell, und wie alle die Schlagworte heißen mögen, mit denen man sich vor der Überlegenheit seiner überreichen Phantasie zu schützen sucht. Jeder thematische Einfall ist gleich mit allen seinen Gegenstimmen erfunden. Während andere Mühe haben, die Themen in ein reicheres Gewebe von umgebenden Stimmen zu bringen, Konsequenzen aus ihnen zu ziehen, muß Schönberg seine Kraft darauf verwenden, die sprudelnde Fülle seiner Einfälle einzudämmen. Und wie die Simultaneität der einzelnen thematischen Einfälle in ein Nacheinander umgewandelt werden muß, so ist es mit den Formen im großen. Selten arbeitet Schönberg an einem Werk allein. Überall sieht man zwischen den einzelnen Gruppen des Quartetts Lieder eingestreut, oder Entwürfe zu anderen, unvollendet gebliebenen Kammermusikwerken, die oft recht weit in der Ausführung gediehen sind, dann aber fallengelassen wurden.

Der Ruf Schönbergs als Lehrer hatte sich nach den Erfolgen der Kurse im Winter 1903/4 bei der jungen Generation, die Musik studierte, verbreitet. Vor allem war es die Gruppe der Musikhistoriker, die am Musikhistorischen Institut der Universität arbeitete, die zu den ersten Schülern zählte. Durch den Leiter des Instituts, Guido Adler, der ein Jugendfreund Gustav Mahlers war, hatten wir Zutritt zu den Proben von dessen Sinfonien, interes-

sierten uns für alles Neue und Ungewöhnliche und hatten alle eine Abneigung gegen den damals noch recht verzopften Konservatoriumsunterricht. Es war weniger die Methode, die uns alle störte, als das leidige Gefühl, von den Lehrern unaufhörlich das verurteilt und geschmäht zu wissen, was uns als groß und bedeutend erschien. Von den Schülern, die sich damals allmählich um Schönberg sammelten, sind einige auch später in engstem Kontakt mit ihm geblieben. Anton von Webern, Alban Berg, Heinrich Jalowetz und Erwin Stein.

Der konservative Geist, der im Musikleben Wiens das Neue nicht aufkommen ließ, zwang die jungen Komponisten der neuen Richtung sich zu einer „Vereinigung schaffender Tonkünstler" zusammenzuschließen. Sie wurde aus Zemlinsky, Schönberg, J. v. Wöss, Posa, Karl Weigl und Rudolf Hoffmann gebildet, und Gustav Mahler zum Ehrenvorsitzenden gewählt. Die Tätigkeit dieser Vereinigung sollte nur den Winter 1904/5 überdauern; es wurden aber eine Reihe bedeutender Werke in ihrem Rahmen zum ersten Male aufgeführt: die ‚K i n d e r t o t e n l i e d e r" und die L i e d e r aus „D e s K n a b e n W u n d e r h o r n" von Mahler, die „S i n f o n i a D o m e s t i c a" von Richard Strauß und in einem Konzert im Jänner 1905 „Die Dionysische Phantasie" von Siegmund von Hausegger, die „Seejungfrau" von Zemlinsky und „Pelleas und Melisande" von Schönberg unter seiner eigenen Leitung.

Es ist mir noch deutlich gegenwärtig, wie schwierig sich die Einstudierung dieses Werkes ge-

staltete, und wie selbst Mahler Mühe hatte, beim Mitlesen in der Partitur sich das Stimmengewebe klarzulegen. Man muß allerdings in Betracht ziehen, daß das ausführende Orchester ungewohnt war, neuere Werke auszuführen und ganz unsicher spielte, so daß die ablehnende Haltung der Kritik und die Ratlosigkeit des Publikums bei der Aufführung nicht allzu verwunderlich war.

Nachdem Schönberg im Frühjahr und Sommer 1905 das Quartett vollendet hatte, begann er einen Männerchor „Georg von Frundsberg“ zu schreiben, der einen zweiten Teil zu dem Liede opus 3, Nr. 1 aus „Des Knaben Wunderhorn“ bilden sollte, aber unvollendet blieb. Ebenso blieb ein Quintett, das im Herbst begonnen wurde, Fragment.

Dagegen entstanden in dieser Zeit die Acht Lieder opus 6 „Traumleben“ von Julius Hart, „Alles“ von Richard Dehmel, „Der Wanderer“ von Friedrich Nietzsche, „Am Wegrand“ von John Henry Mackay (komponiert am 18. Oktober 1905), „Lockung“ von Kurt Aram (am 26. Oktober), „Mädchenlied“ von Paul Reiner (am 28. Oktober). Sie alle sind in fliegender Hast in den wenigen Vormittagsstunden geschrieben, die Schönberg sich von der Lehrtätigkeit erübrigen konnte.

Ein Preisausschreiben der Berliner illustrierten Zeitschrift „Die Woche“ für die beste Komposition einer Ballade regte ihn im Frühjahr 1906 an, die erste der beiden Balladen „Jane Grey“ und „Der verlorene Haufen“ zu schreiben, die als opus 12 figurieren, und erst jetzt (1920) erschienen sind. Unnötig zu sagen, daß Schönberg den Preis nicht erhielt.

Zwischen Entwürfen zu einer Oper nach Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ stehen in den Skizzenbüchern die ersten Aufzeichnungen zur Kammersinfonie in E-Dur, opus 9, die im Frühjahr und Sommer 1906 in Tegernsee komponiert ist. Gleichzeitig beginnt aber Schönberg an einer zweiten Kammersinfonie zu arbeiten, deren erstes Thema am 1. August aufgezeichnet ist. Es ist dies ein ganz eigenartiger Fall, und höchst merkwürdig zu beobachten, wie sich die Arbeit an beiden Werken durchkreuzt. Schließlich hat Schönberg die Vollendung der zweiten Kammersinfonie, die schon bis über die Mitte gediehen war, aufgegeben.

Eine anstrengende Lehrtätigkeit schränkte im Herbst und Winter dieses Jahres Schönbergs kompositorisches Schaffen ein; es entstand nur der Chor „Friede auf Erden“, opus 13, auf ein Gedicht von C. F. Meyer, der am 9. März 1907 beendet wurde. Dagegen sollte sich die Öffentlichkeit endlich mehr mit der Erscheinung Schönbergs beschäftigen. Das Rosé-Quartett hatte in mehr als 40 Proben das D-Moll-Quartett einstudiert und brachte es am 5. Februar 1907 im Bösendorfer-Saal zur Uraufführung. Bei dieser Gelegenheit kam es zu dem in den Biographien Gustav Mahlers bereits erwähnten Wortwechsel zwischen ihm und einem Herrn, der sich nach dem Ende der Aufführung von Rosé hinstellte und auf einem Hausschlüssel pfiff. Die Erregung der Gemüter für und wider war damals so groß, daß es beinahe zu einem Konzertskandal gekommen wäre, der kurz darauf losbrach, als das Rosé-Quartett gemeinsam mit der „Bläservereinigung der Hof-

oper“ die Kammersinfonie im großen Musikvereinssaale aufführte. Das Publikum nahm sich gar nicht die Mühe, das Ende der Sinfonie abzuwarten, sondern begleitete das Spiel mit Sesselklappern, Pfeifen, ostentativem Weggehen. Um weitere Ruhestörungen bei Aufführungen zu vermeiden, ließ Schönberg bei einem Liederabend, der noch im Frühling dieses Jahres im Ehrbar-Saale stattfand, auf die Karten den Vermerk drucken, daß der Besitz dieser Karte nur zu ruhigem Zuhören, aber zu keiner Meinungsäußerung (Applaus oder Zischen) berechtige. Frau Drill-Oridge und die Herren Preuß und Moser von der Oper sangen Lieder aus opus 2, 3 und 6, Zemlinsky begleitete am Klavier. Dieser Abend brachte Schönberg einen warmen Erfolg.

Im Frühjahr 1907 ging Mahler, der Widerstände müde, von der Oper, und zog sich nach Toblach zurück, um dort komponieren zu können, nachdem er den Kontrakt für Amerika abgeschlossen hatte. Mit Mahlers Scheiden aus der führenden Stelle im Wiener Musikleben war für Schönberg eine wichtige Hilfe nach außen weggefallen. Arnold Rosé und seine Quartettgenossen betrachteten es aber weiterhin als ihre Ehrenpflicht, für Schönberg einzutreten, und ihre selbstlose und opferwillige Haltung zu einer Zeit, wo es noch ein Wagnis war, für ihn zu sein, kann nicht genug gewürdigt werden. Sie übernahmen es auch, das D-Moll-Quartett im Juni auf dem 33. Tonkünstlerfest in Dresden zu spielen, nachdem es von anderer Seite als unspielbar zurückgewiesen worden war.

In diesem Jahr beginnt ein neuerlicher Stilwan-

del im Schaffen Schönbergs, der bis zum Jahre 1909 dauert, und ihn dazu führt, losgelöst von allem Übernommenen seine eigenste Sprache zu sprechen. Es gehören in diese Übergangszeit das II. Quartett, einzelne der „George-Lieder“ und — schon den neuen Stil ganz rein verkörpernd — die „Drei Klavierstücke“ opus 11.

Das Streichquartett opus 10 in Fis-Moll wurde am 9. März 1907 in Wien begonnen, am gleichen Tage, an dem der für ein Preisausschreiben komponierte Chor „Friede auf Erden“ beendet wurde, und der erste, rein instrumentale und in strengster Form aufgebaute Satz am 1. September in Gmunden vollendet. In die Zeit der Arbeit an diesem Quartett fällt noch die Komposition der zweiten Ballade opus 12, „Der verlorene Haufen“, und der Beginn einer dritten, die unvollendet geblieben ist. Auch die zweite Kammersinfonie wurde neuerdings vorgenommen und dann wieder beiseite gelegt.

Am 17. Dezember 1907 entstand das Lied „Ich darf nicht dankend an dir niedersinken“, opus 14, Nr. 1, aus „Waller im Schnee“ von Stefan George, das erste Lied im neuen Stil, genetisch eine Vorstufe zu den beiden Sätzen mit Gesang im zweiten Streichquartett bildend. Allmählich folgten dann die „Fünfzehn Gedichte“ opus 15, aus Stefan Georges „Buch der hängenden Gärten“.

Den Sommer 1908 verbrachte Schönberg wieder in Gmunden und nahm hier die Komposition am Streichquartett wieder auf. Das Scherzo wurde am 27. Juli beendet, es folgten die beiden Sätze mit Gesang. Zwischendurch arbeitete er weiter an der

zweiten Kammersinfonie, zu der sich noch 1911 Skizzen finden; dann wurde der Plan, sie zu vollenden, endgültig aufgegeben. Im Herbst entstanden die letzten der „George-Lieder".

Gleich nach der Vollendung des Fis-Moll-Quartetts begann Rosé es einzustudieren; den Gesangspart übernahm Frau Gutheil-Schoder von der Oper, die schon mehrfach Lieder von Schönberg gesungen hatte. Auch diese Aufführung, die im Dezember im Bösendorfer-Saal stattfand, führte zu wüsten Szenen. Mitten in eine Pause des Scherzo dröhnte eine Lachsalve; es wurde gepfiffen und gezischt; Musiker von Namen vergaßen sich so weit, an diesen würdelosen Exzessen teilzunehmen, die sich beim dritten und vierten Satz wiederholten. Da griff der Ansorge-Verein ein und bewirkte eine Wiederholung des Quartetts vor geladenen Gästen. Voran ging das Sextett, das um diese Zeit schon anerkannt war, und gerne gegen die späteren Werke ausgespielt wurde. Jetzt erst hatte man einen vollen und ungetrübten Eindruck.

Zu Beginn des Jahres 1909 entstanden die „Drei Klavierstücke" opus 11, und zwar als erstes Nr. 2 am 22. Februar, dann Nr. 1 am 19. März, als letztes das dritte. Sie wurden zum erstenmal an einem Abend des „Vereines für Kunst und Kultur" von Frau Etta Werndorff, zum erstenmal öffentlich von Dr. Rudolf Réti gespielt. Voran ging die Uraufführung des ersten Teiles der „Gurrelieder" mit Klavierbegleitung und der „George-Lieder".

Um den Weg verständlich zu machen, der von den „Gurreliedern" zu den „George-Liedern" und

den „Klavierstücken“ führt, schrieb Schönberg folgendes Vorwort, das auf dem Programm des Abends abgedruckt war:

„Die ‚Gurrelieder‘ habe ich anfangs 1900 komponiert, die ‚Lieder nach George‘ und die ‚Klavierstücke‘ 1908. Der Zeitraum, der dazwischen liegt, rechtfertigt vielleicht die große stilistische Verschiedenheit. Die Vereinigung solch heterogener Werke im Aufführungsrahmen eines Abends bedarf, da sie in auffälliger Weise einen bestimmten Willen ausdrückt, vielleicht ebenfalls eine Rechtfertigung.

Mit den ‚Liedern nach George‘ ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal näherzukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.

Deshalb schien es mir angebracht, durch die Aufführung der ‚Gurrelieder‘, die vor acht Jahren keine Freunde fanden, heute aber deren viele besitzen, darauf hinzuweisen, daß nicht Mangel an Erfindung oder technischem Können, oder an Wissen um die anderen Forderungen jener landläufigen Ästhetik

mich in diese Richtung drängen, sondern daß ich einem inneren Zwange folge, der stärker ist als Erziehung, daß ich jener Bildung gehorche, die als meine natürliche mächtiger ist, als meine künstlerische Vorbildung.“

Es muß an dieser Stelle wenigstens erwähnt werden, daß dieser künstlerische Prozeß der Wandlung, der Schönberg zwang, nur der inneren Stimme zu lauschen und zu gehorchen, von einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis begleitet war, das ihn dazu führte, seinen Visionen bildhafte Gestalt zu geben. Mit einer erstaunlichen Begabung wußte er sich das Technische der Malerei anzueignen, und schuf in der Zeit von 1907 bis 1910 eine große Zahl von Bildern, die in zwei deutlich getrennte Gruppen sich gliedern: in Porträts und Naturstudien einerseits, in Farbenvisionen anderseits. Wie immer man sich zu ihnen stellen mag: man ist durch die Kraft und Unmittelbarkeit des künstlerischen Willens, der hinter ihnen steht, erschüttert; man fühlt, sie *mußten* gemalt werden, um einer Überfülle innerer Gesichte Herr zu werden.

In dem Maße, als Schönberg mit den Mitteln der neuen musikalischen Technik, die er sich selbst geschaffen hatte, frei schalten konnte, nahm das Bedürfnis, sich in der Farbe auszudrücken, ab, um dann gänzlich aufzuhören. Eine Ausstellung seiner Bilder im Herbst 1910 in der Kunsthandlung Heller führte dazu, daß jetzt auch Leute, die nichts mit Musik zu tun hatten, auf Grund ihres dort gewonnenen Eindrucks, ein Recht zu haben glaubten, über den Komponisten Schönberg zu urteilen. Nur we-

nige empfanden die innere Not, die den Vereinsamten zwang, sich sichtbar auszudrücken, und drangen auf diesem Weg tiefer in seine Musik ein.

Zu Beginn des Jahres 1909 begann Schönberg die Komposition der „Fünf Orchesterstücke“, opus 16, und vollendete die Partitur im Sommer in Steinakirchen bei Amstetten. Gleich darauf begann er die Komposition des Monodrams „Erwartung“, dessen Text Marie Pappenheim nach einer Idee, die er ihr gegeben hatte, schrieb. Er wollte darin dargestellt haben, wie sich einem Menschen in einem furchtbar gesteigerten Augenblick das ganze Leben zusammendrängt. Dieser dichterische Vorwurf ist von der Verfasserin des Textes auf Grund dieser Idee ausgeführt: eine Frau geht in furchtbarer Erregung durch einen nächtlichen Wald, um ihren Geliebten zu suchen, und findet ihn tot. Die fliegenden Gedanken, die ihr bei dem ängstlichen Suchen, dann beim Anblick des Toten durch den Kopf gehen, sind in einer in Qual gesteigerten Sprache ausgedrückt, und geben der Musik die Möglichkeit, alle Phasen der Empfindung, vom Zartesten bis zum Ausbruch schmerzvoller Raserei, wiederzugeben.

Schönberg hat die Komposition dieses dramatischen Werkes, dessen Aufführung ungefähr eine halbe Stunde dauert, in der Zeit vom 27. August bis 12. September 1909, also ungefähr in 14 Tagen ausgeführt. Auch bei diesem Werk wird man demnach nicht von konstruierter Musik sprechen können!

Nach der Vollendung der „Erwartung“ begann Schönberg die Arbeit an einem zweiten dramatischen Werk, zu dem er sich selbst den Text schrieb.

Wie man bei der „Erwartung“ nicht von der Vorstellung des traditionellen Theaters ausgehen darf, so muß man auch bei dem neuen Drama, das den Titel „Die glückliche Hand“ führt, alles ausschalten, was man an Bühnenvorstellungen mitbringt, und sich eine Szene denken, auf der das Wunderbare geschehen kann, ohne äußerlich motiviert zu werden, weil alles Geschehen von innen kommt.

Man wird die Linie, auf der sich dieses Drama bewegt, am ehesten finden, wenn man an die Kammerspiele Strindbergs denkt, dessen Schaffen Schönberg außerordentlich bewundert. Hier ist ein expressionistischer Stil geschaffen, lange bevor diese Benennung zum Schlagwort erhoben wurde und die Ausführung sich nach einem theoretischen Postulat richtete.

Anders als bei der „Erwartung“ schritt die Komposition der „Glücklichen Hand“, an die sich Schönberg gleich nach der Vollendung der Dichtung machte, langsam und ruckweise vorwärts. Die Partitur wurde erst am 18. November 1913 beendet. Schönberg hatte nämlich durch den Pianisten Eduard Steuermann dem Grafen Seebach, Intendanten der Dresdner Oper, und Kapellmeister Schuch die „Erwartung“ vorspielen lassen. Schuch zeigte lebhaftestes Interesse für die Musik und Graf Seebach war durch theatertechnische Probleme gefesselt. Bei dieser Gelegenheit zeigte Schönberg Kapellmeister Schuch auch einige Seiten der „Glücklichen Hand“. Schuch drängte ihn, das Werk zu vollenden und beide zusammen aufzuführen. Dadurch angeregt, begann Schönberg die Komposition der „Glück-

lichen Hand“ wieder aufzunehmen und zu beenden. Gleichzeitig arbeitete Steuermann die Klavierauszüge beider dramatischer Werke aus. Der Ausbruch des Krieges verhinderte aber die geplante Aufführung. Auch der Stich der Klavierauszüge unterblieb; sie sollen erst jetzt in umgearbeiteter Form ediert werden.

Vieles war es, das Schönberg von einer schnelleren Vollendung, wie sie dem natürlichen Rhythmus seines Schaffens entsprach, abhielt. Äußere Umstände: die Übersiedlung nach Ober-St. Veit, einem Vororte von Wien, intensive Maltätigkeit, das Wiederaufnehmen der Instrumentation der „Gurrelieder“ und der Beginn der Niederschrift der „Harmonielehre“. Diese gesteigerte und vielfache Arbeit einerseits, anderseits auch das Wohnen außerhalb der Stadt, veranlaßten Schönberg, den Sommer in Wien zu verbringen. Im Herbst reiste er dann nach Berlin, wo Oskar Fried im Oktober „Pelleas und Melisande“ dirigierte; es war dies die erste Aufführung eines Orchesterwerkes von Schönberg im Auslande. Nach seiner Rückkehr fand im Rahmen der bereits erwähnten Ausstellung der Bilder Schönbergs im Kunstsalon Heller in Wien eine Aufführung der beiden Quartette durch Rosé statt, wobei Frau Gutheil-Schoder abermals den Gesangspart ausführte. Bei dieser Gelegenheit sah er Gustav Mahler vor seiner Abreise nach Amerika zum letztenmal und teilte ihm mit, daß er ihm die „Harmonielehre“ widmen wolle. Mahler freute sich sehr darüber. Niemand, der ihn damals sah, konnte ahnen, daß man ihn wirklich zum letztenmal ge-

sehen hatte. So trägt denn die „Harmonielehre“, die Schönberg im Jahre 1911 beendete, die Widmung:

„Dem Andenken Gustav Mahlers ist dieses Buch geweiht. Die Widmung sollte ihm eine kleine Freude bereiten, als er noch lebte. Und seinem Werk, seinen unsterblichen Kompositionen wollte es die Verehrung ausdrücken und bezeugen, daß, woran die gebildeten Musiker mit überlegenem Achselzucken, ja mit Verachtung vorübergehen, daß dieses Werk von einem, der vielleicht auch etwas versteht, angebetet wird.

Gustav Mahler hat auf größere Freuden verzichten müssen, als die gewesen wäre, die die Widmung ihm bereiten wollte. Dieser Märtyrer, dieser Heilige mußte gehen, ehe er sein Werk auch nur soweit gefördert hatte, daß er es ruhig seinen Freunden überlassen konnte.

Ich hätte mich damit begnügt, ihm eine Freude zu bereiten. Aber heute, wo er tot ist, wünsche ich, daß mein Buch mir Achtung einbringe, damit niemand mehr daran vorübergehen könne, wenn ich sage: Das ist ein ganz Großer gewesen.“

Von den „Sechs kleinen Klavierstücken“, opus 19, die im Frühjahr 1911 komponiert wurden, ist das letzte unter dem Eindrucke des Begräbnisses von Mahler entstanden. Neben den Arbeiten an der „Harmonielehre“ wurde im Frühjahre und Sommer die Instrumentation der „Gurrelieder“ fortgesetzt. Im Sommer reiste dann Schönberg nach München und beschloß, von Wien fortzuziehen und wieder nach Berlin zu übersiedeln. Man machte damals den Ver-

such, Schönberg in Wien festzuhalten. Er hatte den Winter über Freikurse für Komposition an der Akademie für Musik und darstellende Kunst halten können, ohne aber eine reguläre Stelle als Professor zu erhalten. Nun sollte dies geschehen; aber Angriffe in der Öffentlichkeit, die Interpellation eines Abgeordneten im Parlament, ließen es Schönberg ratsam erscheinen, das Angebot, das von Wiener, dem damaligen Präsidenten der Akademie, ausging, nicht anzunehmen.

Er nahm Wohnung in Zehlendorf bei Berlin und beendete hier die „Harmonielehre", setzte die Komposition der „Glücklichen Hand" fort und schrieb die Musik zu dem Gedicht „Herzgewächse" von Maurice Maeterlinck. Diese Komposition, opus 20, für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe, erschien zuerst im „Blauen Reiter", herausgegeben von Kandinsky und Franz Marc.

Im Herbst 1911 eröffnete Schönberg einen Vortragszyklus von zehn Vorträgen über Ästhetik und Kompositionslehre im Saale des Sternschen Konservatoriums, und machte die Bekanntschaft der Schauspielerin Albertine Zehme, auf deren Anregung hin er den Zyklus von dreimal sieben Gedichten aus Albert Girauds „Pierrot Lunaire" in der Übertragung von Otto Erich Hartleben in melodramatischer Form komponierte. Dieses Werk entstand im Frühjahr und Sommer 1912, das erste, „Mondestrunken", am 30. März, als letztes Stück die „Kreuze" am 9. September.

Schon während der Komposition des „Pierrot Lunaire" begannen die Proben — es wurden ins-

gesamt vierzig abgehalten — mit Frau Zehme und dem Kammerorchester, bestehend aus Mitgliedern der königlichen Kapelle und dem Pianisten Eduard Steuermann, einem Schüler Busonis, der auch die Einstudierung des Werkes leitete.

Im Herbst fand in Berlin die Uraufführung statt, an die sich eine Tournée nach verschiedenen Städten Deutschlands anschloß und die das Ensemble auch nach Prag und Wien führte, wo die — bisher einzige — Aufführung im Bösendorfer-Saale stattfand. Im November 1912 wurde Schönberg nach Amsterdam berufen, um mit dem Concertgebouw-Orchester „Pelleas und Melisande" zu dirigieren. Er hatte dieses Werk im Februar des gleichen Jahres in Prag mit dem Philharmonischen Orchester aufgeführt, das in dieser Saison zum erstenmal unter der Leitung Zemlinskys stand. Die Aufführung in Amsterdam, wo das Orchester durch Mengelberg auf eine wunderbare Höhe technischer Vollendung gebracht worden war, gestaltete sich zu einem großen und nachhaltigen Erfolg, der für Schönberg höchst bedeutungsvoll werden sollte. Gleich nach dieser Aufführung wurde er nach Petersburg eingeladen, um auch hier dieses Werk zu dirigieren.

Wenn man die Kritiken über die Aufführungen dieses Werkes im In- und Ausland miteinander vergleicht, so muß man über die rückhaltlose Anerkennung staunen, mit der die Erscheinung Schönbergs im Ausland, ganz im Gegensatz zu Deutschland und Österreich, aufgenommen wurde. Es ist mir besonders eine Studie über das Schaffen Schönbergs von Ernst Pingoud im „Montagsblatt" der

„St. Petersburger Zeitung“ vom 1. (14.) Juli 1913 aufgefallen, in der der Kritiker die Kompositionen des gleichen Stoffes durch Debussy und Schönberg nebeneinanderstellt und hervorhebt, wie Schönberg den Stoff über den Einzelfall ins Allgemein-Menschliche erhoben habe. Es ist begreiflich, daß die Freunde Schönbergs angesichts der beispiellosen Schwierigkeiten und der steten Sorgen, mit denen er zu kämpfen hatte, den Wunsch in sich fühlten, ihm einen sichtbaren Beweis ihrer Zuneigung zu geben, und so entstand die Sammlung von Essays und Beiträgen, die, ihm gewidmet, 1912 bei R. Piper & Co. in München herauskamen.

Einen großen äußeren Erfolg sollte aber Schönberg in dieser Zeit doch in Wien erleben: die Uraufführung der „Gurrelieder“. Franz Schreker, der Dirigent und geistige Leiter des Philharmonischen Chores in Wien, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, „dem Hauptwerke des vielumstrittenen Autors endlich zu einer Aufführung zu verhelfen“ — so heißt es in einem Aufrufe, der im Frühjahr 1912 versandt wurde. Die Aufführung, die einen ungewöhnlich großen Aufwand erforderte, kam am 23. Februar 1913, einem Sonntage, im großen Musikvereinssaale unter Leitung von Franz Schreker zustande. Frau Winternitz-Dorda sang die Tove, Frau Marya Freund die Waldtaube, Herr Hans Nachod den Waldemar, Herr Boruttau den Klaus Narr, Herr Nosalewicz den Bauer, die Partie des Sprechers führte Herr Gregori vom Burgtheater aus. Lange, sorgfältige Proben unter Beisein von Schönberg waren der

Aufführung vorangegangen. Leider sollte für Schönberg die Freude an dem Erfolg in seiner Vaterstadt nicht lange ungestört bleiben.

Um für seine Schüler Anton von Webern und Alban Berg einzutreten, entschloß sich Schönberg, ein Orchesterkonzert zu dirigieren, das im Rahmen der Veranstaltungen des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik" abgehalten werden sollte; es fand am 31. März im großen Musikvereinssaale statt, und umfaßte „Orchesterstücke" von Webern, die „Kammersinfonie" von Schönberg, „Orchesterlieder" von Zemlinsky und Alban Berg, und die „Kindertotenlieder" von Mahler. Ein Teil des Publikums war nun offenbar nur aus Sensationslust erschienen und in der Absicht, einen Skandal zu provozieren, denn man sah viele Leute, darunter Operettenkomponisten, die sonst Aufführungen neuerer Musik fernzubleiben pflegten. Schon während der „Orchesterstücke" von Webern und der „Kammersinfonie" von Schönberg kam es zu Auseinandersetzungen zwischen der begeistert applaudierenden akademischen Jugend und einigen Leuten, die mit Zischen und Pfuirufen die Aufführung zu stören suchten. Bei den Liedern von Berg wurde der Lärm aber so stark, daß man kaum etwas hören konnte. Unter diesen Umständen wollte Schönberg nicht weiter dirigieren, wurde dann aber doch überredet, und ließ durch den Obmann des „Akademischen Verbandes" ersuchen, die Lieder von Mahler wenigstens „mit gebührender Ruhe und dem notwendigen Respekt vor dem Komponisten aufzunehmen".

Durch diese Ansprache fühlten sich die Leute, die bisher in der rücksichtslosesten Weise das Konzert gestört hatten, anscheinend so beleidigt, daß es zu Szenen kam, die ich nicht weiter schildern will. Die Veranstaltung endete mit einer wüsten Prügelei und fand ihr Nachspiel im Gerichtssaale, wo ein bekannter Operettenkomponist, als Zeuge vorgeladen, zum Richter sagte: „Auch ich habe gelacht, denn, warum soll man nicht lachen, wenn etwas wirklich komisch ist“, und ein anderer, der in seinem Nebenberuf Arzt war, behauptete, die Wirkung dieser Musik sei „für einen großen Teil des Publikums entnervend und derart schädigend für das Nervensystem gewesen, daß viele Besucher schon äußerlich Zeichen einer schweren Gemütsdepression zeigten“.

Ich führe diese Dinge nicht an, um einem lokalen Ereignis eine Bedeutung zu geben, die ihm nicht zukommt, sondern um es begreiflich zu machen, daß Schönberg unter diesen Umständen gar keinen Wunsch mehr hatte, sich ähnlichen Szenen auszusetzen! Er wurde verschlossener und weltfremder als je und ließ sich die Aufführungen seiner Werke nur abringen.

Und dennoch war es nicht mehr möglich, an einer so bedeutsamen und führenden Erscheinung vorbeizugehen. Das Werk war da und begann in der ganzen Welt die Blicke auf sich zu ziehen. Oskar Fried dirigierte im Juli 1913 in Paris das Lied der „W a l d t a u b e“ aus den „Gurreliedern“ mit Marya Freund. Sir Henry Wood hatte in einem „Queens Hall-Promenadekonzert“ am 3. September 1912 die

„Fünf Orchesterstücke“ zum erstenmal gebracht. Nun wurde Schönberg eingeladen, die Wiederholung des Werkes im Februar 1914 selbst zu dirigieren. Von London reiste Schönberg nach Leipzig, wo er in sechzehn Proben eine prachtvolle Aufführung der „Gurrelieder“ erzielte, und von dort über Berlin zum zweitenmal nach Amsterdam, um mit dem Concertgebouw-Orchester wieder die „Orchesterstücke“ opus 16 aufzuführen. Daran schloß sich noch eine Aufführung von „Pelleas und Melisande“ in Mannheim.

Der Ausbruch des Krieges setzte diesem beginnenden internationalen Wirken ein Ende. Schönberg blieb in Berlin, ganz auf seine Lehrtätigkeit angewiesen. In dieser Zeit faßte er den Plan zu einem großen dreiteiligen Oratorium, dessen ersten Teil eine Dichtung von Dehmel zugrundeliegen sollte; den zweiten und dritten Teil wollte er selbst dichten. Die Anfänge der Idee, ein solches Werk zu schreiben, reichen bis in das Jahr 1910 zurück.

Über die ersten Skizzen kam er vorerst nicht hinaus. Dann entstanden in kurzer Zeit die „Vier Lieder“, opus 22, für Gesang und Orchester, in einer vereinfachten Studier- und Dirigierpartitur herausgegeben. Das erste der Lieder „Seraphita“ von Stefan George, war schon am 6. Oktober 1913 komponiert; das vierte, „Vorgefühl“, von Rainer Maria Rilke, entstand am 28. August 1914, das dritte am 3. Dezember 1914, das zweite zwischen dem 30. Dezember 1914 und 1. Jänner 1915. Kurz nachher, am 15. Jänner, wurde die Dichtung des zweiten Teiles des Oratoriums „Totentanz der Prinzipien“, als

Scherzo gedacht, niedergeschrieben. Drei Tage später begann Schönberg die Dichtung zum dritten Teil, der, durch seine militärische Einrückung unterbrochen, erst im Juli 1917 beendet wurde; es ist dies die „Jakobsleiter". Dieser Teil wuchs so sehr zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, daß Schönberg den ursprünglichen Plan der Dreiteiligkeit aufgab und diese Dichtung als selbständiges Oratorium erscheinen ließ.

Wie in den alten Oratorien der „Testo" und in den Passionen der „Evangelist", so ist hier durch das ganze Werk, das eine Kette von Gebeten auf immer höheren Stufen darstellt, als leitende Gestalt der Erzengel Gabriel durchgeführt. Dieser antwortet der Masse der Bedrückten, dem Berufenen, dem Aufrührerischen, dem Ringenden, dem Mönch, dem Sterbenden, und gibt den Seelen die Weisung des Weges.

Daß die Musik zu dieser Dichtung noch Fragment geblieben ist, wurde dadurch verursacht, daß Schönberg vom Dezember 1915 bis zum September 1916, und dann wieder vom Juli bis Oktober 1917 eingerückt war. Gleich nach Vollendung der Dichtung arbeitete er zwar an der Komposition des Werkes bis zum Tage seiner zweiten Einrückung; dann brachte ihn aber der Zwang, sich aus dieser psychischen Hochspannung völlig geistig umschalten zu müssen, so sehr aus der Kontinuität, daß er die Komposition nicht mehr aufgenommen hat. Er widmete sich völlig der Lehrtätigkeit. In den Räumen der Schwarzwaldschen Schulanstalten, die ihm für diesen Zweck zur Verfügung gestellt wurden, eröffnete er ein Seminar für Komposition mit der Ab-

sicht, den Unterricht nicht stundenmäßig abzugrenzen, sondern den Schülern Gelegenheit zu geben, mit dem Lehrer in einen näheren Kontakt zu kommen.

Im April 1918 zog er nach Mödling bei Wien und sammelte einen weiteren Kreis von Schülern um sich. Um neben diesen theoretischen Kursen auch den Schülern und einem weiteren Publikum eine praktische Einführung in die zeitgenössische Produktion zu geben, wurde der „Verein für musikalische Privataufführungen", dessen Präsident Arnold Schönberg ist, gegründet, und eröffnete im Herbst seine Tätigkeit mit regelmäßigen, wöchentlichen Vorführungen. Noch im Frühjahre wurde in zehn öffentlichen Proben die „Kammersinfonie" ohne eigentliche Konzertaufführung einstudiert, um Gelegenheit zu geben, den kunstvollen Aufbau dieser Komposition gründlich kennen zu lernen. Im folgenden Jahre dirigierte sie dann Schönberg noch zweimal in Wien und führte auch in chorischer Besetzung die beiden Streichquartette auf.

Im Jahre 1920 begann sich ihm wieder die Welt zu öffnen. Er dirigierte eigene Werke in Prag, Mannheim und Amsterdam. Dort machte man ihm den Vorschlag, theoretische Kurse abzuhalten. Die Verhandlungen wurden nicht abgeschlossen, aber von Willem Mengelberg wieder aufgenommen, als Schönberg anläßlich des Mahler-Festes kurze Zeit später, im Mai 1920, nach Amsterdam zurückkehrte. Dort wurde Schönberg auch zum Präsidenten des neugegründeten internationalen Mahler-Bundes ernannt.

Schönberg entschloß sich, die Berufung nach

Amsterdam für den Herbst und Winter 1920—1921 anzunehmen, und von dort aus den Mahler-Bund zu organisieren. Nach Wien zurückgekehrt, begann er sogleich die Proben zu den „Gurreliedern" zu leiten, die — als Höhepunkt des „Wiener Musikfestes" — mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester und unter seiner Führung am 12. und 13. Juni 1920 in der Oper aufgeführt wurden. Wenige Tage vorher war „Pelleas und Melisande" von Zemlinsky mit großem Erfolg gespielt worden.

Mit der Aufführung der „Gurrelieder" in der Oper, zu welcher Musiker aus Amerika und Holland gekommen waren, und mit der Berufung Schönbergs nach Amsterdam, sind die schwersten Stufen für ihn und für die Verbreitung seiner Werke überwunden. Er hat sich in mühevollstem Ringen, ohne Konzessionen in irgendeiner Form zu machen, rein durch die Kraft seines Willens und die Reinheit seines Wollens wirkend, eine Stellung geschaffen, die allen, auch denen, die seinen Werken fremd gegenüberstehen, endlich vollen Respekt abgenötigt hat. Diejenigen, die verlangen, daß man ihnen alles, was ihnen an seinem Werk unerklärlich ist, in Worte fasse, ihnen alles nahebringen solle, vergessen, daß das Genie sich nicht nach der Zeit, sondern die Zeit nach ihm richten muß. Wer aber in sein Werk eingedrungen ist, erkennt, daß alles aus einem Gusse ist; daß nur Stufen, deren Schwächere als er bedurft hätten, übersprungen sind, und ein Weg, zu dem sonst Generationen erforderlich sind, von einer einzigen Persönlichkeit bewältigt wurde.

DIE LEHRE

Das Wirken Schönbergs ist ein derart einheitliches, daß man nicht vom Lehrer reden kann, ohne an den Dirigenten zu denken, nicht vom Dirigenten, ohne von den theoretischen Schriften zu sprechen. So werde ich auch hier bemüht sein, mehr ein Bild vom Wirken Schönbergs nach außen zu geben, als gesondert von seiner Tätigkeit als Lehrer, Theoretiker und Dirigent zu reden.

Schönberg hat als Lehrer die wichtigste Gabe: er ist anregend und anziehend. Kaum einen der vielen Schüler gibt es, der sich dem Banne seiner Persönlichkeit hätte entziehen können. Ganz im Gegensatz zu vielen Lehrern, die den Unterricht nur als ein Mittel zum Erwerb ansehen und den Schülern kein eigentliches Interesse entgegenbringen, ist das Leben Schönbergs vom Gedanken an seine Schüler ausgefüllt. Verschlossen gegen die übrige Außenwelt, gibt er ihnen schrankenlos von dem, was er erdacht hat, und zieht aus ihnen heraus, was an Fähigkeiten in ihnen schlummert.

Wer zu ihm käme, um Aufschlüsse über die „moderne“ Musik zu bekommen, wer von ihm überhaupt „modern“ komponieren lernen wollte, wäre fehl am Ort. So wie in früheren Zeiten die großen Meister des Handwerkes und der Kunst Schüler

4 Wellesz, Schönberg

aufgenommen haben, die bei ihnen in der Werkstatt und im Atelier zusehen konnten, wie gearbeitet, wie gemalt wurde, so sammelt Schönberg die Schüler um sich und zeigt ihnen die Kunstwerke der großen Meister von Bach bis zu Brahms, spricht sie mit ihnen durch, läßt sie analysieren, nimmt ihre eigenen Arbeiten vor, und läßt sie selbst suchen, was an ihnen schlecht oder unbeholfen ist, zeigt ihnen bessere Lösungen — nicht eine, sondern mehrere — um ihnen den Reichtum der Ausführungsmöglichkeiten sinnfällig vorzuführen.

Ein Schüler erzählt in dem Schönberg gewidmeten Sammelband, daß er ihm ein Lied gebracht habe, welches er selbst besonders liebte, weil es recht schwierig war. Schönberg sah es durch und fragte dann: „Haben Sie das wirklich so kompliziert gedacht? Trug Ihr erster Einfall unzweideutig jene Kompliziertheit der Begleitungsform an sich?“ Der Schüler zögerte mit der Antwort, dachte nach, aber Schönberg, der die Technik des Liedes bereits durchschaut hatte, gab nicht nach und fragte weiter: „Haben Sie nicht diese Figur nachträglich darübergelegt, um ein harmonisches Skelett zu bekleiden? Etwa so, wie man Fassaden an Häuser klebt?“ Und hatte damit den Kern der Sache getroffen. Der Schüler gab zu, daß der erste Einfall ein rein harmonischer gewesen, und daß die bewegungszeugende Begleitfigur erst nachträglich hinzugefügt worden war.

„Sehen Sie, dann begleiten Sie das Lied einfach harmonisch. Es wird primitiv aussehen, aber es wird echter sein als so. Denn was Sie hier haben,

ist Schmuck. Das sind dreistimmige Inventionen, geschmückt mit einer Singstimme. Die Musik soll aber nicht schmücken, sondern wahr sein. Warten Sie ruhig auf einen Einfall, der Ihnen sofort rhythmisch, in der Horizontale ins Bewußtsein kommt. Sie werden staunen, was für eine Triebkraft ein solcher Einfall hat. Sehen Sie sich Schuberts Lied ‚Auf dem Flusse' an, wie da eine Bewegung die andere zeugt. Und dann: Schwer darf Ihnen gar nichts vorkommen. Was Sie komponieren, muß Ihnen so selbstverständlich sein, wie Ihre Hände und Ihre Kleider. Früher dürfen Sie es nicht aufschreiben. Je einfacher Ihnen Ihre Sachen scheinen, desto besser werden sie sein. Bringen Sie mir einmal die Arbeiten, die Sie nicht herzeigen wollen, weil sie Ihnen zu einfach und kunstlos scheinen. Ich werde Ihnen beweisen, daß sie wahrer sind als diese. Denn, nur von solchen Dingen kann ich ausgehen, die Ihnen organisch, also selbstverständlich sind. Wenn Sie etwas, was Sie geschrieben haben, sehr kompliziert finden, dann zweifeln Sie am besten sofort an seiner Echtheit."

Das ist kein Einzelfall. So ist es jedem ergangen, der bei Schönberg gelernt hat, mag es sich hier um eine Füllstimme, dort um eine gekünstelte Harmonisierung oder um eine überladene Instrumentation gehandelt haben. Er vermag mit einer unerhörten Schärfe des Beobachtens sogleich das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Gefühlte von dem Anerzogenen zu scheiden. Schüler, die schon bei einem anderen Lehrer gelernt haben, werden in kürzester Zeit das, was sie sich nur äußerlich ange-

4*

eignet haben, wieder aufgeben, und doppelt sorgsam jeden Einfall prüfen, der ihnen kommt.

Und dies scheint mir das Wesentlichste zu sein: Schönberg verlangt vom einfachsten Beispiel, ja, schon von den ersten Übungen der Harmonielehre, daß sie mit einer Hochspannung geschrieben sind. Er erzielt dadurch die Fähigkeit, Inspiration und Technik aufs engste zu verschweißen; bewirkt, daß der Einfall bereits alle Möglichkeiten der Verwendung und Verarbeitung aufweist. Technik und Erfindung verwachsen bei ihm zu einem untrennbaren Ganzen. Deswegen hält er es für unmöglich, daß jemand Technik haben könne, aber keine Erfindung. Entweder habe er auch keine Technik oder auch Erfindung. „Der hat nicht Technik", schreibt er in den „Problemen des Kunstunterrichtes", „der etwas geschickt nachahmen kann, sondern die Technik hat ihn. Die Technik irgend einiger anderer. Wer genau hinzusehen vermag, muß erkennen, daß solche Technik schwindelhaft ist. Nichts stimmt wirklich, alles ist nur geschickt überpoliert. Alles ist ungenau, nichts fügt sich von selbst, nichts hält zusammen; aber von weitem sieht es fast wie echt aus. Es gibt keine Technik ohne Erfindung, dagegen Erfindung, die sich ihre Technik erst schaffen wird."

Schönberg geht beim Unterricht den umgekehrten Weg, den die meisten Lehrer gehen. Sieht man etwa die kleine Modulationslehre von Max Reger an, so findet man dort Anweisungen, wie man am einfachsten und raschesten von einer Tonart in die

andere übergehen könne. Das ist aber nur **ein** Weg unter vielen und gibt dem Schüler kein Bild der Mannigfaltigkeit der Lösungen. Schönberg zeigt alle Arten, vom einfachsten bis zum weitesten Umweg über verschiedene Tonarten und erzielt dadurch, daß der Schüler von den näheren zu immer entfernteren Beziehungen fortspinnen kann, ohne das Gefühl zur ursprünglichen Tonart zu verlieren, in die er wieder zurückkehren kann. So sind diese Modulationsübungen gleichsam schon Übungen im Aufbau kleinster Formen.

Er gibt kein System, wie etwa Riemann, bei dem die kompliziertesten Bildungen auf einfache Formeln gebracht werden, sondern lehrt ein Handwerk. Als Ideal schwebt ihm vor, den Schüler beim Komponieren ebenso zuschauen zu lassen, wie beim Malen. Von dieser Erwägung ausgehend, entwarf er den Plan eines „Seminars für Komposition", das er von 1917 bis 1920 führte. Der Prospekt, der vor der Eröffnung ausgegeben wurde, gibt eine gute Vorstellung davon, wie er sich den Aufbau dachte und enthält einige prinzipielle Gedanken, die ich am besten wörtlich wiedergebe: „Man erlernt nur solche Dinge vollkommen, zu denen man veranlagt ist. Bei diesen bedarf es dann auch keiner besonderen pädagogischen Maßregeln; die Anregung zur Nachahmung durch ein Vorbild genügt, man lernt das, wozu man geschaffen ist, ohne zu wissen wie, erlernt soviel, als einem seinen Anlagen nach angemessen ist.

Erst dadurch, daß die Zahl der zu erlernenden Dinge immer größer, die dafür verfügbare Zeit aber

verhältnismäßig weniger wurde, mußte solcher sorglosen Lernart durch Pädagogik nachgeholfen werden.

Ist es staunenswert, wie viele Menschen in Dingen, zu denen sie wenig veranlagt sind, doch das ‚Lehrziel' erreichen, so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Resultate nur mittelmäßig sind. Besonders zeigt sich das im Bereich der Kunst. Gab es früher Dilettanten, die sich vom Künstler nicht im Können unterschieden, sondern nur dadurch, daß sie nicht Broterwerb durch Kunsttätigkeit bezweckten, so gibt es heute allzuviel Künstler, die sich vom Dilettanten nicht im Können, wohl aber dadurch unterscheiden, daß sie ausschließlich auf Broterwerb ausgehen; der fähige Dilettant ist aber verhältnismäßig selten geworden.

Eine Hauptursache dieser Erscheinung ist die Pädagogik. Sie verlangt von beiden, vom Künstler wie vom Dilettanten, zu viel und zu wenig: das Lehrziel. Zu wenig, indem sie ihm im Rahmen des Lehrziels mehr gibt als er braucht, was es ihm erspart, aus sich selbst jenen Kräfteüberschuß zu erzeugen, der den Bereich der natürlichen Begabung auszufüllen vermag; zu viel, indem sie ihm auf die gleiche Art weniger gibt, als er braucht, was seine vorhandenen Kräfte lähmt und ihn hindert, selbst der Spezialist zu werden, der er seiner Anlage nach sein könnte. In der Kunst gibt es nur einen wahrhaften Lehrmeister: die Neigung. Und der hat nur einen brauchbaren Gehilfen: die Nachahmung."

In dem Seminar wurden nicht nur die einzelnen Gegenstände, die den regulären Unterricht an Kon-

servatorien ausmachen, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, unterrichtet, sondern auch Diskussionsabende abgehalten, bei denen sich Schönberg mit den Schülern über Fragen, die man ihm vorlegte, auseinandersetzte, Werke analysierte, Dinge der Kunst besprach.

In diesen Diskussionsstunden entwickelte sich der Wunsch, auch zu musizieren, moderne Werke, die man im regelmäßigen Konzertbetrieb nicht zu hören bekam, zu Gehör zu bringen. Es sollten aber — und hier setzt die didaktische Absicht Schönbergs ein — nicht Aufführungen sein, um die neuen Komponisten bekannt zu machen, sondern Vorführungen für das Publikum, um dieses zum Hören moderner Musik zu erziehen. Um diese Absicht zu verwirklichen, ein Eindringen in die neueren, schwerer zugänglichen Werke zu ermöglichen, war zweierlei notwendig: die aufzuführenden Werke mußten derart exakt einstudiert und vollendet vorgeführt werden, daß die Zuhörer einen völlig klaren Eindruck bekamen; dann sollten die Aufführungen nach kurzer Zeit wiederholt und ein komplizierteres Musikstück drei- bis viermal gebracht werden, bis es den Zuhörern völlig eingeprägt war.

In diesem Sinne wurde der „Verein für musikalische Privataufführungen" gegründet. Er besteht aus einer Anzahl von Mitgliedern, die sich auf ein Jahr verpflichten. Die Aufführungen finden in der Zeit von Mitte September bis Ende Juni wöchentlich regelmäßig statt. Das Programm der aufzuführenden Werke wird zu Beginn des Konzertes be-

kanntgegeben. Es besteht bei den Aufführungen keine einseitige Berücksichtigung irgendeiner „Richtung“, sondern es wird streng darauf geachtet, ein möglichst umfassendes Bild der wichtigsten Erscheinungen der gesamten neuen Produktion zu geben, soweit sie sich im Rahmen von Kammeraufführungen darstellen läßt. Dieser Rahmen schafft eine Begrenzung: es kommen in erster Linie Kompositionen für Klavier, Klavier und Gesang und Kammerbesetzung in Betracht. So wurden Kammermusikwerke von Debussy in großer Zahl (Lieder, „L'île joyeuse“ „En blanc et noir“, die Sonaten für Violine und für Violoncell), von Ravel (Streichquartett, „Gaspard de la nuit“, „Trois Poêmes“), von Reger (Klarinettentrio, Klavierstücke), von Bartók („Bagatellen“), von Kodaly (Sonate für Violoncello-Solo) aufgeführt. Mit Hilfe von Harmonium und Klavier und Hinzutritt der solistischen Bläser und Streicher wurden aber auch „Orchesterstücke“ von Webern, die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ von Mahler und die „Fünf Orchesterstücke“ von Schönberg für eine Aufführung, zu der der „Verein“ nach Prag geladen war, einstudiert. Außerdem wurden einzelne Orchesterwerke von Mahler, Reger, Strauß, Debussy und Ravel auf zwei Klavieren vorgeführt.

An jedes Werk wurden zehn bis zwanzig Proben gewendet. Diese Arbeit hatten die Vortragsmeister zu leisten, während die letzten Proben Schönberg selbst leitete.

Diese Art des exakten Probierens hat Schönberg von Mahler übernommen und empfindet es als seine

Pflicht, an diesem Vermächtnis mit eiserner Konsequenz festzuhalten.

Man weiß, auf welch wunderbare Höhe der Vollendung Mahler in den zehn Jahren seines Wirkens die Wiener Oper gebracht hat. Alle, die diese Zeit miterlebt haben, legen an die Vollendung einer Aufführung einen ganz anderen Maßstab an, als man ihn im gewöhnlichen Betrieb gewöhnt ist.. Schönberg hat nun stets darauf geachtet, bei den Aufführungen eigener Werke dieser Vollendung nahezukommen, d. h. eine Aufführung so genau vorzubereiten, daß nichts mehr dem Zufall überlassen ist. Der Verwirklichung dieses Zieles war anfangs seine Unroutiniertheit im Dirigieren im Wege, je mehr er aber Gelegenheit hatte, selbst am Pulte zu stehen, desto vollendeter wurden seine Leistungen, desto mehr konnte er realisieren, was in seinem Inneren klar dastand.

Ein Musterbeispiel dieser Art des Einstudierens bildeten die zehn Proben zur „Kammersinfonie" im Frühling 1918. Sie hatten den Zweck, denen, die sich für das Werk interessierten und es von Grund auf kennenlernen wollten, Gelegenheit zu geben, den Aufbau des Werkes unter seiner Leitung von Anfang an bis zur Vollendung mitzumachen. Dadurch, daß sich keine öffentliche Aufführung anschloß, wurde das Werk ganz dem gewöhnlichen Konzertbetrieb entzogen. In ähnlicher Weise sorgte Schönberg dafür, daß zu den Proben der „Gurrelieder" im Frühjahr 1920 in der Oper, ganz gegen die sonstige Gepflogenheit in diesem Institut, eine Anzahl von Musikern zugelassen wurden.

Aus all diesen Zügen wird man den Menschen erkennen, der nicht an sich denkt, sondern die Sache über alles stellt, der sich mit keinem Nimbus zu umgeben sucht, sondern von seinem geistigen Besitz schrankenlos denen spendet, die bereit sind, zu empfangen. Und er weiß, daß er nicht vergebens wirkt, daß „die Bewegung, die vom Lehrer ausgeht, wieder zu ihm zurückkommt“, und so stets Neues, Lebendiges entsteht.

„Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“ So beginnt das Vorwort zur „Harmonielehre“, dem Werke, in dem Schönberg seine theoretischen Anweisungen und Erfahrungen niedergelegt hat. Es ist eine Handwerkslehre, die nicht mehr zu geben verspricht, als sie geben kann, aber viel mehr gibt, als sie verspricht. Dieses Buch führt tiefer in das Wesen der Musik ein, als jedes andere Lehrbuch; man lernt darin nichts von den ewigen Gesetzen der Musik; man lernt Denken und Suchen.

Es ist begreiflich, daß dieses Buch von Seite der Theoretiker die schärfste Ablehnung erfahren hat, daß es den Konservativen zu kühn in der Beseitigung der Autorität war, und den anderen zu wenig Anweisungen zum „Modern“-Komponieren brachte.

Schönberg ist aber als Lehrer jedem allzu frühen theoretischen Formulieren feind, er hat eine Aversion gegen Leute, die mit der modernen Theorie gleich bei der Hand sind, bevor sie noch komponiert haben, also gegen die, bei denen das Neue nicht Ausdruck eines Erlebnisses ist, sondern Re-

sultat einer Spekulation. Man sieht, wie vorsichtig er in den Kapiteln der „Harmonielehre“ vorgeht, in denen er von neueren Akkordbildungen spricht. Denn wie sollte man hier klar sehen, wo man — im Grunde genommen — noch keine zureichende Erklärung der Harmonik bei Bach, beim letzten Beethoven, bei Schumann, Wagner und Brahms besitzt?

Daß die Theoretiker mit der „Harmonielehre“ nicht einverstanden sind, ist ihnen nicht weiter übel zu nehmen, wenn man Stellen wie die folgenden, gleich zu Beginn, durchliest:

„Keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so sehr gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik. Denn, niemand wacht eifersüchtiger über sein Eigentum als der, der weiß, daß es, genau genommen, nicht ihm gehört. Je schwerer der Eigentumsnachweis zu führen ist, desto größer die Anstrengung, ihn zu erbringen. Und der Theoretiker, der gewöhnlich nicht Künstler oder ein schlechter (das ist ja: Nicht-Künstler) ist, hat also allen Grund, sich um die Befestigung seiner unnatürlichen Stellung Mühe zu geben. Er weiß: am meisten lernt der Schüler durch das Vorbild, das ihm die Meister in ihren Meisterwerken zeigen. Das fühlt er, und sucht Ersatz zu schaffen, indem er an Stelle des lebendigen Vorbildes die Theorie, das System setzt.“

Schönberg wendet sich gegen die Macht, die sich der Theoretiker durch ein Bündnis mit der Ästhetik zu sichern sucht. Wie wenig grandios klinge es, wenn der Lehrer dem Schüler sagt, eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung sei die Tonalität, und wie anders

klinge es, wenn er vom *Prinzip der Tonalität* als von einem *Gesetz* spricht.

Er wendet sich also, exakt gesprochen, dagegen, den Lehren der Wissenschaft von der Musik die Bedeutung normativer Begriffe zu geben. Die Musiklehre gehört nach Schönbergs Auffassung und nach der Art, wie er sie anwendet, zu den *explikativen* Wissenschaften, die das *Sein* erklären, und nicht zu normativen, die ein *Sollen* bedingen.

Jede vorgefaßte Theorie führt dazu, den Erscheinungen, den Kunstwerken Zwang anzutun. Und man darf nichts als gegeben ansehen als die Erscheinungen. Wie kann man sagen: „Das klingt gut oder schlecht? Wer ist Richter darüber? Die Autorität des Theoretikers? Der sagt, wenn er nicht begründet, aus, was er weiß (was er also nicht selbst gefunden, sondern gelernt hat) oder was alle glauben, weil es die Erfahrung aller ist. *Aber die Schönheit ist nicht die Erfahrung aller, sondern höchstens die Erfahrung einzelner.* Vor allem aber, wenn ein derartiges Urteil ohne weitere Begründung sollte dastehen dürfen, dann müßte die Begründung mit solcher Notwendigkeit aus dem System hervorgehen, daß sie erläßlich wäre."

Hier setzt die positive Arbeit Schönbergs ein, von der ich ein Beispiel geben möchte. Es betrifft die Behandlung eines Verbotes in der Harmonielehre, das allen jungen Musikern schon viel Kopfzerbrechen gekostet: warum parallele Quintenfortschreitungen verboten sind.

Das Verbot, von einem Quintenverhältnis parallel in ein anderes Quintenverhältnis überzugehen, wird damit motiviert, daß eine solche Bewegung schlecht klinge. Schönberg hält diese Erklärung für falsch und sucht nach einer anderen Begründung. Denn wie könnten Quintenparallelen an sich schlecht klingen, da man doch jahrhundertelang in parallelen Quinten gesungen habe? Etwas anderes aber: sie wurden von anderen Bewegungen verdrängt, kamen außer Gebrauch, „so daß das Ohr darauf eingestellt war, das gelegentliche Vorkommen solcher Verbindungen für neu, für befremdend zu halten. Während das Umgekehrte wahr ist. Es war alt, aber nur vergessen."

Dem Schüler rät Schönberg, sich an das Verbot zu halten, so lange er lerne. Später würde er selbst darüber hinauskommen. Es habe aber keinen Sinn, dies eine Verbot aufzuheben und an den anderen Bestimmungen der Harmonie festzuhalten. Man könnte dem Schüler eigentlich sagen: jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich. Aber man hat heute noch nicht genug Distanz zu den Dingen, um die Bedingungen festzustellen, unter denen sich dieser neue Prozeß vollzieht. Und so rät er dem Schüler, den Weg zu gehen, den die Entwicklung gegangen ist.

„Lernt er Harmonielehre nur aus Interesse für die Kunstwerke, will er dadurch nur besseres Verständnis für die Meisterwerke gewinnen, dann ist es für ihn ja belanglos, ob er die kurze Zeit über, die er sich mit der Hervorbringung musikalischer Gebilde selbst befaßt, moderne oder unmoderne

Übungsbeispiele anfertigt. Aber von Belang für ihn mag es sein, daß ihn eine Lehre dahin führt, auch Hervorbringungen anderer Jüngerer als notwendige Ergebnisse der Schönheitsentwicklung anzusehen, die das Ohr der Älteren verpönt. Und das wird ihm werden. Ist er aber Komponist, dann sollte er ruhig warten, wohin ihn seine Entwicklung, seine Natur drängen wird; und sollte nicht wünschen, Dinge zu schreiben, deren Verantwortung man nur mit dem Einsatz einer vollen Persönlichkeit zu übernehmen vermag: Dinge, die Künstler fast widerwillig, dem Zwange ihrer Entwicklung gehorchend, geschrieben haben, aber nicht aus dem hemmungsarmen Mutwillen formunsicherer Voraussetzungslosigkeit."

Ich glaube, diese Sätze werfen auch auf Schönbergs Schaffen ein aufhellendes Licht. Es ist in ihm, wie bei jeder großen und echten Kunst, nichts von dem Standpunkt „pour épater le bourgeois" zu finden, aber auch nichts von der Freude am Umsturz, am Revolutionären, mit dem viele junge Künstler sich über sich selbst hinauszuschrauben suchen. Er sucht, so lange es irgendwie möglich für ihn ist, am Traditionellen festzuhalten; erst wenn seine ganze Natur dagegen ist, wenn der innere Zwang übermächtig wird, entschließt er sich, die gegebene Bahn zu verlassen und neue Wege zu gehen.

Ungemein wichtig ist die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Dissonanz. Schönberg hebt den Gegensatz zwischen ihr und der Konsonanz auf, und definiert die Konsonanzen als die näherliegenden, einfacheren, die Dissonanzen als die entfernterliegenden, komplizierteren Verhältnisse zum

Grundton. Er läßt also nur einen graduellen Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen gelten. Die Konsonanzen ergeben sich als die ersten Obertöne und sind desto vollkommener, je näher sie dem Grundton liegen. Je entferntere Obertöne in Betracht kommen, desto weniger ordnen sie sich dem ruhenden Gesamtklang ein und bedürfen dann einer Auflösung.

Durch die Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz fällt auch die, längst nicht mehr stichhältige, ästhetische Bewertung der Konsonanzen als schöner, der Dissonanzen als häßlicher Klänge. Denn, wenn der Gegensatz nicht mehr existiert, wenn die Dissonanzen nur fernere Beziehungen zum Oberton sind, wo endet das Schöne und wo beginnt das Häßliche?

„Die Schönheit gibt es erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht notwendig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden mußte: nach den Gesetzen seiner Natur. Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit. Die Auflehnung der Mediokren gegen sie ist genügend erklärt durch den Umstand, daß diese Gesetze gut sind. Die Auflehnung gegen das Gute ist im unproduktiven Menschen ein so starker Trieb, daß sie, um ihre Blöße zu bedecken, sehr dringend die Schönheit braucht, die die Genialen ihr unbeabsichtigt schenken. Aber die Schönheit, wenn sie überhaupt existiert, ist un-

faßbar, denn sie ist nur dort vorhanden, wo einer, dessen Anschauungskraft allein imstande ist, sie hervorzubringen, allein durch diese Anschauungskraft sie schafft, sie jedesmal neu schafft, so oft er schaut. Mit dieser Anschauung ist sie da, sowie die zu Ende ist, hört sie wieder auf. Die andere Schönheit, die man besitzen kann, in festen Regeln und festen Formen, diese Schönheit ist die Sehnsucht der Unproduktiven. Dem Künstler ist sie nebensächlich wie jede Erfüllung, denn dem Künstler genügt die Sehnsucht, aber die Mediokren wollen die Schönheit besitzen. Dennoch gibt sich dem Künstler die Schönheit, ohne daß er sie gewollt hat, denn er hat ja nur die Wahrhaftigkeit angestrebt."

Zu den schönsten Abschnitten dieses, an außerordentlichen Gedanken und Einfällen überreichen Buches gehören die, in denen Schönberg, von besonderen Akkorden bei Bach und Mozart ausgehend, den Übergang zu Vorhalten, Nonen- und Quartenakkorden findet. Wenn man die Notenbeispiele durchsieht, staunt man über den nieversiegenden Quell, aus dem die vielen hundert Lösungen gewonnen sind.

Nur gelegentlich werden Beispiele aus dem eigenen Schaffen angeführt, z. B.: die Umkehrung eines Nonenakkordes mit der Non im Baß, die es nach der Theorie nicht gibt, aber im „Sextett" vorkommt, so daß Schönberg sagt, er verstehe die Aufregung jener Konzertgesellschaft, die das „Sextett" wegen dieses Akkordes (das wurde wirklich so begründet) ablehnte. Natürlich, eine Umkehrung des Nonenakkordes gibt es nicht; also auch keine Aufführung:

denn man kann doch nicht etwas aufführen, was es nicht gibt. Und so mußte er einige Jahre warten.

Wenn man aber die Werke der ersten Periode bis zum Quartett, opus 7, durcharbeitet, so wird man leicht erkennen, wie eng die Beispiele in der Harmonielehre mit dem Schaffen Schönbergs zusammenhängen, wie auch sie „e r f u n d e n“ sind, und den Stempel seiner Persönlichkeit tragen.

Was ich hier über die Harmonielehre gesagt habe, mußte notgedrungen an der Oberfläche bleiben. Denn es ist unmöglich, einen Überblick über das kompendiöse, fast 500 Seiten füllende Buch zu geben, ohne selbst ein Buch darüber zu schreiben. Vielleicht ist es mir aber durch die Proben, die ich daraus gegeben habe, dadurch, daß ich den Autor möglichst selbst reden ließ, gelungen, zu zeigen, wie die „Harmonielehre“ weit über den Rahmen eines bloßen Lehrbuches hinausgeht, wie es eine Kunstauffassung von einer Tiefe und einem Ernst enthält, die auf jeden Unvoreingenommenen zwingend wirken muß.

Es wäre noch einer Arbeit Schönbergs zu gedenken, die die Brücke schlägt zwischen dem theoretischen und rein schöpferischen Schaffen, der Bearbeitungen einer Reihe von sinfonischen Werken aus der Zeit der Wiener Vorklassiker für eine Veröffentlichung im Rahmen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, die von Guido Adler, dem Leiter des Musikhistorischen Institutes der Universität in Wien, herausgegeben werden. Diese Arbeit fällt in die Zeit der Vollendung der „Harmonie-

lehre". Guido Adler hatte sich an Schönberg gewandt und ihn zur Mitarbeit an diesem Bande, der als zweiter die Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert behandeln sollte, aufgefordert. Schönberg übernahm die Hälfte der Bearbeitungen, der Organist Josef Labor die andere. Sie wurden im XIX. Jahrgang, Band 39, im Jahre 1912 veröffentlicht, der Sinfonien, Konzerte und Divertimenti des hochbedeutenden Mathias Georg Monn und des Johann Christoph Mann — wohl eines Bruders des Genannten — enthält. Monns Einfluß auf die Wiener Klassiker Haydn und Mozart ist hier ganz offensichtlich.

Schönberg hat zu vier hier veröffentlichten Werken von M. G. Monn, einer Sinfonie in A-Dur, einem Concerto per Clavicembalo in G-Moll und einem D-Dur, sowie zu einem Divertimento von Johann Christoph Mann den Cembalopart ausgesetzt.

Es bedarf hier vielleicht einiger erklärender Worte. Bei den Orchester- und Kammermusikwerken des 17. und 18. Jahrhunderts, bis in die Zeit von Haydn und Mozart, wurden nur die führenden Stimmen aufgezeichnet, die stützenden Akkorde — die bei den Klassikern den Holzbläsern zugeteilt sind — waren harmoniefüllenden Instrumenten, vor allem dem Cembalo, übergeben. Der Musiker, der den Cembalopart auszuführen hatte, war gewöhnlich der Kapellmeister. Er hatte vor sich nur die bezifferte Baßstimme und improvisierte die Akkordfolgen nach den Regeln des Generalbasses. Die mehr oder minder reiche Ausführung der Füllstimmen

richtete sich nach seinen Fähigkeiten und war ganz von seiner Phantasie abhängig. Keineswegs war sie das entnimmt man den zahlreichen Anweisungen der Theoretiker, ein leeres Akkordgeklapper, wie man es in den Neuausgaben älterer Werke vielfach findet. Vor allem hatte der Cembalist dort über das rein Harmonisch-Füllende hinauszugehen, wo das Orchester in der Bewegung der Stimmen schwächer wurde.

Schönberg faßte nun seine Aufgabe so auf, daß er sich auf den Standpunkt eines Cembalisten von höchster Qualität einstellte und aus den Aussetzungen kleine Kunstwerke machte. Die meisterliche Beherrschung der Materie erkennt man bereits im fugierten *Allegro moderato* der „A-Dur-Sinfonie“. Er nimmt Motive auf, die im Orchester bewegungstragend waren, und führt sie durch, kontrapunktiert im Mittelteile die verschiedensten Themen gegeneinander, allerdings mit einer virtuosen Beherrschung der sinfonischen Arbeit, die der vorklassischen Zeit noch fremd gewesen ist. Schönberg ist wegen dieser Freiheit vielfach, aber bemerkenswerterweise nicht von den Musikhistorikern, angegriffen worden; denn man war durch die unter dem Niveau gearbeiteten, nur das plumpe harmonische Gerüst betonenden Aussetzungen mancher Bearbeiter an ein ganz anderes Bild gewohnt gewesen. Sieht man aber die Bearbeitungen Hugo Riemanns von Werken dieser Zeit an, so wird man bei diesem stilsicheren Forscher ähnliche Freiheiten, allerdings ohne die gleich in die Augen springende Genialität der Arbeiten von Schönberg, finden.

Wesentlich einfacher ist das Violoncellkonzert ausgesetzt, um die virtuosen Passagen des Cello nicht zu decken. Schönberg hat dieses Konzert auch für Cello mit Begleitung des Klaviers umgearbeitet. In der Originalgestalt fand die Uraufführung in einem Festkonzert zu Ehren des zwanzigjährigen Bestandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" am 19. November 1913 statt, bei welchem den Cellopart Pablo Casals, begleitet von einem kleinen Orchester der Philharmoniker unter der Leitung von Franz Schalk spielte; der Wiener Komponist Hans Gál spielte den von Schönberg gesetzten Cembalopart. Dieses Konzert, das von einem an Händel gemahnenden Pathos beseelt ist, verdiente öfter gespielt zu werden.

Besonders frei ist die Aussetzung im Concerto für Clavicembalo, wo das Instrument des Basso Continuo mit dem konzertierenden Cembalo geradezu rivalisiert. Auch in dem Divertimento für zwei Violinen und Violoncell tritt der Cembalopart aus einer rein begleitenden Rolle heraus und wird, wie in einem Klavierquartett von Haydn, selbständig und melodieführend behandelt.

Diese Arbeiten sind vorerst an einer Stelle veröffentlicht, die leider nur den Wenigsten zugänglich ist. Sie scheinen mir aber für das Bild, das man sich von der didaktischen Erscheinung Schönbergs zu machen hat, recht wichtig zu sein. Wenn auch der Rahmen, innerhalb dessen hier etwas Selbständiges geleistet werden konnte, recht enge war; man merkt doch fast in jedem Takt die Hand des reifen Künstlers.

DAS WERK

Es geschah öfters, daß junge Leute zu Schönberg kamen und ihm mit einem gewissen Stolz ihr erstes gedrucktes Liederheft zeigten; Lieder, nicht schlechter, eher besser als die meisten, die gewöhnlich gedruckt werden. Schönberg war dann immer ganz verstimmt und fragte, ob sie nicht hätten warten können, bis sie etwas ganz Ausgereiftes geschrieben hätten; es komme nicht darauf an, Dinge, die einen guten Willen, aber nicht genügend formale Sicherheit zeigten, zu veröffentlichen.

Diesen Maßstab hat er seinen eigenen Werken gegenüber eingenommen; es ist nichts gedruckt, was nicht ganz ausgereift ist. Und schon die ersten Lieder tragen den Stempel der Persönlichkeit Schönbergs, wenn auch die Züge, die uns jetzt als das Wesentliche seiner Eigenart dünken, nur gelegentlich hervortreten.

Die beiden Gesänge opus 1, „Dank" und „Abschied" zu Gedichten von Karl von Levetzow, unterscheiden sich auf den ersten Blick durch die polyphone Haltung des Klaviers, das hier noch ganz orchestral behandelt ist, von allem, was in der gleichen Zeit entstanden ist. Es gibt bereits keine leeren Passagen in der linken Hand, sondern nur motivisch geführte Bewegungen, melodische

Gegenstimmen, wie im ersten Gesang zu den Worten: „Schönheit schenkten wir uns im stets Wachsenden, was ich mir vorbehielt, im Raumlosen"; und im zweiten: „Ziehe weiter, heller Stern der Sterne." In diesem zweiten Gesang hat die Singstimme bereits jene eigenartig geschwungene Linie, die immer mehr vom rein Deklamatorischen wegleitet, besonders bei der Stelle: „Der Alleinheit schwere Trümmer, Schmerzen wachsen." Bei einigen Zwischenspielen ist allerdings der Rahmen des Klaviermäßigen so sehr überschritten, daß man die Bearbeitung eines Orchersterliedes zu hören vermeint. Und in diesem Sinne, wie auch in der Behandlung des Melos weisen sie auf die „Gurrelieder", zu denen sie gewissermaßen eine Vorstudie bilden.

Aber schon in den Liedern opus 2 hat sich Schönberg einen eigenen Klavierstil geschaffen. Die Entwicklung von den ersten Gesängen zu diesen Liedern kann als kennzeichnend für die Entwicklung Schönbergs überhaupt gelten: sie sind melodisch und harmonisch gedrängter, präziser, alle Zwischenstufen des Weges, das Gelegentliche, Unwesentliche ist weggelassen, und der Ausdruck auf die knappste Formel gebracht.

Mit den ersten Takten des ersten der Lieder, der „E r w a r t u n g" von Richard Dehmel

Sehr langsam.
Aus dem meer-grü-nen Tei-ehe

ist man bereits mitten in der Stimmung. Die Akkordfolge, deren harmonischer Ablauf, melodisch aufgelöst, von der Singstimme nachgezeichnet wird, kehrt durch das ganze Lied wieder nach dem Grundsatz, daß jedes musikalische Ereignis seine Konsequenzen haben muß, solange nicht ein beabsichtigter Kontrast eintritt. Wunderbar, alle Kühnheiten der „Salome" vorwegnehmend, klingen zu den Worten „Drei Opale blinken" gleißende Akkorde, um dann — und dadurch wird die Steigerung erzielt — in eine warme Melodie überzugehen, die aus den ersten Harmonien und der flötenartigen Arabeske gewonnen ist.

Eine von diesem ersten Lied gänzlich verschiedene Anlage hat das zweite, dessen Text ebenfalls von Dehmel ist: „Schenk' mir deinen goldenen Kamm." Es beginnt mit einer Gesangsmelodie, die in breitem Bogen gezogen ist und von Fis-Moll in kühnen Ausweichungen wieder nach Fis-Dur zurückkehrt. Wie die Melodie, die sich in der Mitte ihres Weges um Des-Dur bewegt, die Regionen von H- und D-Dur streift, um nach Fis-Dur zu kadenzieren, ist charakteristisch für Schönberg und gemahnt an einen Typus der Kantilene, der sich bei ihm bis zur „Kammersinfonie" findet.

Dann wird, durch ein kurzes modulierendes Nachspiel bewirkt, die gleiche Melodie einen Ton höher gebracht, aber in ihrer zweiten Hälfte verändert, mit einem leidenschaftlichen, synkopierten Rhythmus versehen und über eine längere Dominantwirkung nach Fis-Dur zurückgebracht. Der

zweite Teil des Liedes bringt ein sehr inniges Motiv, das alternierend durch die verschiedenen Lagen des Klaviers geführt wird und seine Wirkung auch auf die Singstimme ausübt; es ist nichts anderes, als die Verkürzung der obersten Stimme der ersten Akkordfolgen, mit denen, als Nachspiel, das Lied wieder endet.

Mit diesen wenigen, analysierenden Bemerkungen ist nur ganz oberflächlich einiges hervorgehoben, was bei genauerem Durchsehen der Lieder auffällt. Eine ins Detail gehende Analyse verbietet sich an dieser Stelle. Vielleicht geben diese Andeutungen aber doch wenigstens einen Begriff von der wunderbaren inneren Logik, mit der die Lieder aufgebaut sind, und machen es verständlich, daß sie, je öfter man sie spielt und hört, einen stets wachsenden Genuß bereiten.

Die beiden anderen Lieder dieses Opus, „Erhebung“ von Richard Dehmel und „Waldsonne“ von Johannes Schlaf sind, der dichterischen Vorlage gemäß, harmonisch und melodisch viel einfacher als die ersten Lieder. „Waldsonne“ vor allem, mit seiner bezaubernden Klavierbegleitung, gehört zu den Kompositionen, die Schönberg im breiteren Publikum die ersten Anhänger geworben haben.

Auch unter den Liedern opus 3 sind einige, die stilistisch einer früheren Zeit angehören und einen breiteren, orchestermäßigen Satz haben, der sie den „Gurreliedern“ nahestellt. Es sind dies: „Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang“ aus „Des Knaben Wunderhorn“, „Frei-

hold“ von Hermann Lingg und das „Hochzeitslied“ von Jens Peter Jacobsen. Aber auch diese Lieder sind von einer mitreißenden Kraft des Ausdruckes. Das erste, ein wuchtiges Baritonlied, führt zu der ergreifenden Stelle „Zwar groß’ Not, Gefahr ich bestanden han, was Freude soll ich haben dran?“ und klingt wie ein Selbstbekenntnis des Autors; das zweite ist ein schwungvolles, streng gebautes Strophenlied; das dritte, ebenso wie die beiden ersten, ein Männerlied voll trotziger Leidenschaft.

Neben diesen Liedern bedeuten die drei anderen der Sammlung einen Fortschritt auch gegenüber denen von opus 2. Es beginnt sich hier schon der Kontrastreichtum fühlbar zu machen, über den Schönberg in seinen späteren Werken in so staunenswertem Maße verfügt. Gleich das erste, humorvolle „Die Aufgeregten“, dessen Dichtung von Gottfried Keller ist, verfügt über köstliche Details bei der Schilderung:

Eine Bachwelle und ein Sandhäufchen,
Brachen gegenseitig sich das Herz!
Eine Biene summte hohl und stieß
Ihren Stachel in ein Rosendüftchen,
Und ein holder Schmetterling zerriß
Den azurnen Frack im Sturm der Mailüftchen!

Da künden sich bereits Naturstimmungen von bezaubernder Feinheit an, die an das Melodram in den „Gurreliedern“ gemahnen.

Von einer reifen Schönheit ist das andere Lied nach Gottfried Keller „Geübtes Herz“. Die warme Melodie bei den Worten „Einer Geige

gleicht es, die geübet lang ein Meister", wird vom Klavier vorbereitet und bis zum Ende des Liedes fortgeführt. Daneben wechselt aber die Art der Begleitung fortwährend, verdichtet sich, klingt ab, bringt neue Nebenstimmen, so daß trotz aller Einheitlichkeit ein fortwährender Wandel erzeugt wird.

Das stärkste Lied der Sammlung scheint mir die „Warnung" von Richard Dehmel zu sein. Es ist von fast brutaler Kraft und Leidenschaftlichkeit, die dem Text völlig angepaßt ist. Die Singstimme ist mehr deklamatorisch als kantabel geführt. Die Begleitung baut sich aus einem einzigen Motiv von zwei Takten auf, das voll verhaltener Energie ist und im Mittelteil eine ganz warme, innig empfundene Variation zuläßt.



Mit dem Streichsextett opus 4, „Verklärte Nacht", schuf Schönberg sein erstes großes Werk. Durch die vielen Jugendarbeiten, Entwürfe und das unveröffentlichte Streichquartett war er hinlänglich mit den formalen Problemen des Streichersatzes vertraut. Durch Dehmels Gedicht inspiriert, schuf er, zu einer Zeit, als alle jungen Komponisten neuerer Richtung Opern im Wagner-

stil oder sinfonische Dichtungen für großes Orchester schufen, ein Kammermusikwerk von eigenster Prägung und neu durch die Idee, das Problem der Programmusik auf den intimen Rahmen des Sextettes anzuwenden.

Der Hörer von Heute wird vielfach Beziehungen zu Wagner in diesem Werk finden; denn man stand in jener Zeit so sehr unter dem Banne der Neuheit dieser Persönlichkeit, daß eine Aneignung gewisser Wendungen, die sich bei Wagner finden, von kaum einem Komponisten vermieden worden ist. Damals, als das Werk entstand, merkte niemand diese Beziehungen, sondern empfand die Harmonik als allzu kühn, konnte sich in dem Stimmengewebe, das heute überaus klar und logisch wirkt, nicht zurechtfinden, stand dem Problem der Übertragung der programmatischen Idee im allgemeinen und dieses Vorwurfes im besonderen fremd und feindlich gegenüber, und merkte nur die unerhört neuen Klänge und Kombinationen, denen man nichts Gleichzeitiges an die Seite stellen konnte.

Wie es sich bei der Vertonung eines programmatischen Vorwurfs und vollends bei einem Jugendwerk voll schäumenden Lebens von selbst versteht, hat die Musik der „Verklärten Nacht“ etwas ungemein Dramatisches, so daß man an manchen Stellen den Wunsch nach größerer Klangstärke hat. Daher ist es ein glücklicher Gedanke, dieses Werk, wenn es in größeren Sälen gespielt wird, in mehrfacher Besetzung herauszubringen, welche die intime Wirkung einzelner Stellen mindert, dafür aber dem Ganzen größere Intensität gibt und den großen

Schwung und Elan der Komposition erst erkennbar macht.

Der Aufbau der „Verklärten Nacht“ gliedert sich, der Dichtung folgend, in fünf Abschnitte, von denen der erste, dritte und fünfte mehr epischer Natur sind, und die zwei Menschen, in kalter Mondnacht dahinwandernd, in ihren schweren Gefühlen schildert; der zweite enthält die leidenschaftliche Klage der Frau, der vierte die vom tiefen, warmen Verstehen getragene Antwort des Mannes.

Über einem schweren, immer wiederkehrenden tiefen D wächst das erste Thema, das gleichsam die Stimmung des ganzen Werkes enthält, aus der Tiefe empor, eine von tiefstem Leid getragene Melodie:

immer leise

Ohne Steigerung hebt sie sich bis in die höchsten Lagen der Geigen, um endlich mit einem schmerzlichen Akkord abzuschließen. Ein zarter Gedanke taucht auf, ohne zur Entfaltung zu gelangen, und über einem kurzen steigernden Crescendo beginnt die leidenschaftliche Selbstanklage der Frau:

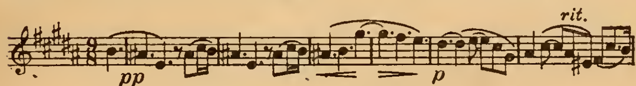
Ich trag' ein Kind, und nit von dir.
Ich geh' in Sünde neben dir.
Ich hab' mich schwer an mir vergangen.

Ein unruhig zuckendes Motiv ringt sich aus der Tiefe los, führt in jäher Steigerung zu einem er-

schütternden Höhepunkt und bricht dann wieder in sich zusammen. Nun hebt eine zarte Zwiesprache mit schmerzlichem Ausdruck, ein Wechselspiel zwischen dem Cello und der ersten Geige an, aus diesem Gegenspiel formt sich eine längere Durchführung, die nach einer Steigerung in lebhafterem Zeitmaße aus dem bisher festgehaltenen Vierviertel-Takt in einen Dreiviertel-Takt übergeht und aus dem früheren Geigenthema einen neuen, ausdrucksvollen Gedanken formt.



Das Zeitmaß wechselt, wird bald lebhafter, bald hält es wieder zurück, die Bewegung geht in einen Vierviertel-Takt über, steigert sich neuerdings, um nach einem breit ausgesungenen Höhepunkt in eine neue, ungemein innige Kantilene überzugehen,



die an die Verse gemahnt, die von der Sehnsucht nach Mutterglück sprechen. Dieses Thema ist von einer so wunderbaren Klarheit und von so ergreifender Wärme, und dabei so groß konzipiert, daß man über die Gestaltungskraft des Fünfundzwanzigjährigen, der dieses Werk geschrieben hat, nicht genug staunen kann. Der „ausdrucksvolle" Gedanke schließt sich an und bildet eine Überleitung, die zur Wiederholung der Kantilene führt. Dann behält er

die Herrschaft und geht in ein Crescendo über, das sich aufs neue steigert, um auf dem Höhepunkt jäh abzureißen. Es folgt ein leidenschaftdurchwühlter Abschnitt, in dem unheimliche Stimmungen von einer wild auffahrenden Geigenfigur unterbrochen werden; ruhelos schwillt die Bewegung an, brandet wieder zurück, und gerät in immer größere Hast, bis sie im stärksten Fortissimo nach einem gewaltigen Aufschwung zusammenbricht.

Nun beginnt der dritte Abschnitt, eingeleitet durch ein motivisches Rezitativ der ersten Violine, das von der Bratsche übernommen wird und in die Wiederkehr des diesmal voll harmonisierten Anfangsthemas überleitet, das hier von erschütternder Kraft ist.

Nach einigen huschenden Geigenpassagen und zartesten Akkorden in den höchsten Lagen, mit denen dieses Bild der Mondnacht schließt, hebt der vierte Abschnitt mit der tröstenden Gegenrede des Mannes an:

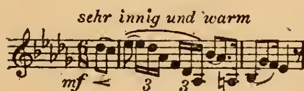
Das Kind, das du empfangen hast,
Sei deiner Seele keine Last.

Mit einem pathetischen Motiv des Cello über vollen, reinen Harmonien, setzt dieser Teil ein, um in ein zauberhaftes Stimmungsbild überzugehen, das die Stimmung malen soll:

O sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um alles her.

Es beginnt mit Flageolettönen und gedämpften Läufen der Violinen; dann führen zweite Geige

und erste Bratsche eine schwebende Bewegung, begleitet vom Pizzicato der zweiten Bratsche, aus, während die beiden Celli in langgezogenen Pizzicatoakkorden die Harmonie angeben. Darüber erhebt sich „innig, sehr zart und weich“ eine wunderbar beseelte Melodie in der ersten Geige. Die Partitur läßt den Klangzauber dieser Stelle nur ahnen; man muß sie gehört haben, um ihrer Schönheit bewußt zu sein. Ein Wechselgesang zwischen Geige und Cello, gleichsam den Stimmen des Mannes und der Frau entsprechend, steigt immer höher empor. Er wird von einem Anklang an das erste, tragische Thema unterbrochen, das nun in höchster Höhe ganz leise in der ersten Geige ertönt, während die anderen Instrumente ganz zart, am Griffbrett, die schwebende Bewegung fortführen. Wieder hebt der Zwiegesang an, von einer neuen Stimme in der ersten Geige umspielt, um zu einer warm gesungenen Melodie zu führen, die zuerst in der Geige erscheint:



Ein unruhiges Drängen des Cello unterbricht diese Entwicklung und bringt neue leidenschaftliche Empfindungen hervor, in deren Verlauf die verschiedensten Motive miteinander kombiniert werden. Über allen Stimmen schwebt aber beherrschend das rezitativische Motiv des Mannes. Mit der ruhigen Größe dieses Motivs ist alles Unruhige

gewichen, und es beginnt der Schlußteil, der dem letzten Abschnitt der Dichtung entspricht:

Er faßt sie um die starken Hüften,
Ihr Atem küßt sich in den Lüften,
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Er bringt wieder die Mondnachtstimmung mit dem Zwiegesang der ersten Geige und des Cello, während die zweite Geige die flimmernde Bewegung ausführt. Ein unendlich zartes Bild entsteht, steigert sich, und gipfelt in einer Kombination der beiden Hauptthemen. Dann schließt sich, von chromatisch geführten Harmonien begleitet, das erste, tragische Motiv an, das nunmehr, seiner Schwermut entkleidet, weltentrückt ertönt. Allmählich entschwebt es in die Höhe und der mondglänzende Hain steht leer. Nun hat nur die Natur noch das Wort. In reinster Zartheit malt die Musik das Bild des in heller Klarheit einsam stehenden Hains. In einer schwebenden Melodie zittert das Glück der zwei Menschen, die sich gefunden haben, nach; dann verklingt auch sie, und in den höchsten Flageolettönen schließt das Tongemälde.

Beim „Sextett" und bei der großen, ebenfalls einsätzigen sinfonischen Dichtung „Pelleas und Melisande", von der später die Rede sein wird, ist aufs Glücklichste die Durchdringung des poetischen Vorwurfes mit einer festen Form vollzogen. So sehr Schönberg sich hier an den Ablauf der Dichtung anschloß, verhinderte doch sein ungemein stark entwickelter architektonischer Sinn ein Auflösen der Form in ein freies Phantasieren. Es ist

gewiß noch ein Übermaß von Steigerungen in dem „Sextett", das liegt aber wohl am ehesten an der überquellenden Phantasie Schönbergs, der so viel zu sagen hatte; nirgends verliert er sich aber im Äußerlichen, nirgends ist die Schilderung der Natur an sich Selbstzweck; alles ist von einem zentralen Punkt aus gesehen und gestaltet. Die heutige Generation hat mit Recht Abneigung gegen das Äußerliche in der Schilderung bei der Programmusik. Diese Phase war notwendig, um dem Orchesterklang den vollen Reichtum zu geben, hat aber mit der Erreichung dieses Ziels ihre Berechtigung verloren. Schönberg hat in den beiden Fällen, wo er sich eines poetischen Vorwurfes bedient, die Dinge so sehr von innen gestaltet, daß die Musik auch dann volle Berechtigung hat, wenn man das „Programm" nicht kennt. Alles ist bei ihm, wie bei jeder großen Kunst, Ausdruckskunst. Wenn manches „impressionistisch" (ich nehme jetzt das Wort im deprekativen Sinne, den es bei den Jungen angenommen hat) wirkt, so liegt der Grund hiefür darin, daß das Publikum zuerst die Hülle und dann den Kern sieht.

Schönberg hat übrigens in der „Harmonielehre" anläßlich der Quartenakkorde sehr schön darüber geschrieben, warum neue Kunstmittel bei ihrem ersten Auftreten einen Stich ins Impressionistische haben.

„Jünglingslaute des Werdenden, ganz Gefühl, ohne Spur einer Bewußtheit; noch im starken Zusammenhang mit der Keimzelle, die inniger verbunden ist mit dem Weltall, als unsere Bewußtheit.

aber doch schon Merkmal einer Besonderheit, die später einen Sonderling hervorbringen wird; einen, der sich absondert, weil er besonders organisiert ist. Ein Vorzeichen von Möglichkeiten, die später Gewißheiten werden, eine Vorahnung, umhüllt von mysteriösem Glanz. Und wie sie dem angehören, was uns mit dem Weltall, mit der Natur verbindet, so treten sie fast immer zuerst als Ausdruck einer Naturstimmung auf."

Die „Gurrelieder", Schönbergs umfangreichstes Werk, tragen keine Opuszahl. Sie schließen sich ans „Sextett" an, und sind die Schöpfung eines Sechsundzwanzigjährigen. Mit der staunenswerten Leichtigkeit, mit der er die meisten Kompositionen in ganz kurzer Zeit niedergeschrieben hat, sind auch sie zum großen Teil die Schöpfung eines einzigen Frühlings und Sommers, und nur der Schluß des dritten Teiles stammt aus dem März des folgenden Jahres. Für die Ausführung hat sich nun Schönberg einen Rahmen geschaffen, wie er vordem noch nicht existierte und auch später, selbst durch die „Achte Sinfonie" von Mahler nicht übertroffen worden ist. Maßgebend für den ungeheueren Apparat war die Dichtung des dritten Teiles, deren Inhalt, die „Wilde Jagd" zu gewaltigen Chor- und Orchestermassen Veranlassung bot.

Schönberg verwendet neben fünf Solostimmen, drei vierstimmige Männerchöre, und einen achtstimmigen gemischten Chor. Das Orchester besteht aus: 4 kleinen und 4 großen Flöten, 3 Oboen, 2 Englisch-

hörnern, 3 Klarinetten in A oder B, 2 Es-Klarinetten, 2 Baßklarinetten, 3 Fagotten und 2 Kontra-Fagotten, 10 Hörnern, 6 Trompeten, 1 Baßtrompete, 1 Altposaune, 4 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 1 Kontra-Baßposaune, 1 Kontra-Baßtuba, 6 Pauken, großer Rührtrommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, kleiner Trommel, großer Trommel, Xylophon, Tamtam, 4 Harfen, Celesta und stark besetzten Streichern.

Die Besetzung der Holzbläser ermöglicht es, jeden Akkord in einer Klanggruppe rein zu bringen. Während aber im ersten Teil die Instrumentation durchgehends warm und voll, manchmal allerdings etwas drückend auf die Singstimme wirkt, ist sie im dritten Teil, besonders in den später instrumentierten Partien des Werkes von faszinierender Neuheit und von einer Art, die man bisher nicht gekannt hatte. Man mag an alle die Meister des modernen Orchesters denken, einem Stück wie „Des Sommerwindes wilde Jagd“ ist nichts an die Seite zu stellen.

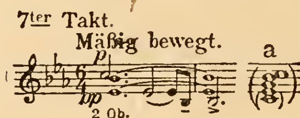
Die „Gurrelieder“ bestehen aus drei Teilen, von denen der zweite nur eine Überleitung zum dritten bildet. Der erste enthält die Geschichte der Liebe von König Waldemar zu Klein-Tove und schließt mit dem Lied der Waldtaube, das von ihrem Tod erzählt. Zwischen diesem Teil und dem dritten, der die „Wilde Jagd“ schildert, steht nur das Lied Waldemars, in dem er sich gegen Gott auflehnt.

Naturschilderungen nehmen in diesem Werk einen weiten Raum ein. Der Beginn des ersten Liedes Waldemars:

6*

Nun dämpft die Dämm'rung jeden Ton
Von Meer und Land,
Die fliegenden Wolken lagerten sich
Wohlig am Himmelsrand,

hat Schönberg zu einem Orchestervorspiel inspiriert, in dem dieses Dämmern geschildert ist. Es setzt mit einem Es-Dur-Akkord mit darübergelegter Sext ein, dem motivische Bedeutung zukommt. Er wird melodisch von den Begleitfiguren der Flöten umspielt und im siebenten Takt setzt die erste Trompete mit einem Motiv ein, das aus dem Akkord erfunden ist.



Dieser Anfang ist tonmalerisch ungemein genial konzipiert. Zuerst nur eine Triolenbewegung von zwei Flöten, über einem gehaltenen Akkord von zwei Oboen, und umspielt von vier Pulten zweiter Geigen. Dann treten in synkopierten Achteln zwei kleine und zwei große Flöten hinzu, ein Harfenakkord und Sechzehntelfiguren der ersten Geigen. In dieses Akkordflimmern setzt die erste Trompete mit dem eben angeführten Motiv ein, wiederholt es und bringt ein Nachspiel, während drei Harfen mit zerlegten Passagen das harmonische Bild stützen. Nun treten Hörner mit weichen Akkorden hinzu, erste Geigen mit langgezogenen Tönen und Posaunen mit dunklen Klängen. Dann wird die Stimmung von zarten, chromatischen Akkorden unterbrochen und wendet sich nach Des-Dur. Immer reicher

werden jetzt die motivischen Kombinationen, um schließlich in die Bewegung des Anfangs, nun aber in tieferer Lage, überzugehen.

Thematisch hängt das erste Lied aufs engste mit dem Vorspiel zusammen. Es ist von süßer, weicher Abendschwermut erfüllt und äußerst sparsam für wenige Holzbläser, Hörner und Streicher instrumentiert. An Waldemars Lied schließt sich Toves Gesang:

Oh, wenn des Mondes Strahlen milde gleiten,
Und Friede sich und Ruh durchs All verbreiten.

Über dieses Lied ist der Zauber einer Mondnacht ausgegossen. Nur wenige, weiche Holzbläser stützen das Spiel der ganz solistisch behandelten Streicher, die alle gedämpft sind. Die erste Sologeige und das erste Solocello sind imitierend geführt und umspielen die Melodie des Gesanges mit einem berückend schönen, leichtbeschwingten Motiv.



Das Lied verklingt in den zartesten Tönen; die Überleitung zum nächsten Gesang Waldemars ist aber bereits von der jagenden Unruhe erfüllt, die dieses Lied ausdrückt: „Roß! mein Roß! was schleichst du so träg?“

Die Musik schildert alle Phasen des hastenden Rittes, ohne je den formalen Rahmen des Liedes zu verlassen, und gipfelt in dem im höchsten, strah-

lendsten Orchesterglanz gejubelten Ruf Waldemars: „Volmer hat Tove gesehn!“

Toves antwortendes Lied führt den Schwung dieses Liedes fort. Es verwendet im Orchester die gleichen Motive wie das frühere, aber wie wunderbar kontrastiert es doch mit diesem! Wie ist hier alles anders angelegt, wie sparsam ist die Instrumentation, die erst im Nachspiel an Fülle gewinnt!

Wie aus einer andern Welt klingt Waldemars Lied:

So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht,
Wie die Welt nun tanzt vor mir.

Eine fast volksliedhaft anmutende Melodie, die harmonisch wundervoll geführt ist. Jede Mittelstimme dieses in dreiteiliger Liedform gehaltenen Stückes ist motivisch und wichtig, und doch klingt es ganz einfach und schlicht.

Das Gegenstück dazu bildet Toves Liebeslied.

TOVE
Nun sag ich dir zum ersten Mal „König Volmer, ich lie-be Dich!“
Solo Geige
Kl.
Ob.
Solo Vlc.
pp Str.
p

Nun küß ich Dich zum ersten Mal, und schling e den Arm um Dich
Solo Geige
Kl.
Solo Br.
p
K. Fag.

Diese Melodie, über deren ergreifende Innigkeit keine Worte gesagt werden sollen, ist in ihrem Bau überaus charakteristisch für Schönberg. Die Art ihrer Kadenzierung hat Parallelen im „Traumleben" und im Seitensatz der „Kammersinfonie". Die weitgespannten Intervalle weisen bereits auf die Melodik der späteren Werke hin. Die Art, wie die Orchesterstimmen den Gesang umspielen und durch kleine melodische und rhythmische Veränderungen neues Licht auf die Hauptstimme werfen, ist für das stets polyphone Denken Schönbergs bezeichnend.

Toves Liebesmotiv wird nun zum eigentlichen Hauptmotiv des ganzen Werkes. In unzähligen Varianten, bald führend, bald als Nebenstimme kehrt es wieder und erzeugt durch seine prägnante Melodik die psychologische Assoziation.

Mit Waldemars Lied „Es ist Mitternachtszeit, und unsel'ge Geschlechter stehn auf aus vergess'nen, eingesunk'nen Gräbern" mischt sich zum erstenmal ein düsterer Ton in die bisher hellen Farben. Gespenstige Klänge in den sordinierten Geigen und Trompeten, malen das Bild kommenden Unheils, und klagend sieht Waldemar sein Schicksal sich erfüllen.

(folgt Bsp. 17)

Von diesen düsteren Todesahnungen geht Toves Lied in ein ekstatisches Herbeisehnen des Endes über. „Denn wir gehn zu Grab', wie ein Lächeln, ersterbend im seligen Kuß."

Kaum möglich ist es, in kurzen Worten auf den reichen Aufbau dieses Gesanges hinzuweisen, auf den Streichersatz bei den Worten „Die leuchtenden Sterne am Himmel droben" mit der kanonischen Führung von erster Geige und Cello, auf den hymnischen Gesang „So laß uns die goldene Schale leeren", der nur von zwei Harfen und vierfach geteilten ersten und zweiten Geigen und Bratschen begleitet ist, auf den erhabenen Abgesang, der durch rhythmische Verschiebung allmählich von einem vierteiligen in einen dreiteiligen Takt übergeht.

Als letztes in der Gruppe der Liebeslieder folgt Waldemars von beseligter Ruhe erfülltes Lied:

> Du wunderliche Tove!
> So reich durch dich nun bin ich,
> Daß nicht einmal ein Wunsch mir eigen.

Eine Musik, die alle irdische Schwere abgestreift hat,

75 sehr ruhig Br. Es ist so still in mir,
Kl. B-Kl. pespress. Vlc.
Kb.Vlc.Fag. Vlc.

wenn sie den Frieden schildert, der durch Tove in Waldemars Seele eingezogen ist. Das Orchester nimmt nun in einem längeren Zwischenspiel diese Stimmung auf, bringt aber dann, gleichsam als Durchführungspartie des ersten Teils, eine reiche Fülle von Kombinationen der Hauptthemen. Dadurch steigert sich die Musik immer mehr und es kommt in sie ein fast dramatischer Charakter, wenn sie einen schicksalsschweren Ton annimmt, der von Toves Ende kündet. Diese Botschaft bringt die Waldtaube, deren großangelegter Gesang durch kleine Vorspiele zu den einzelnen Strophen unterbrochen ist, die das Gurren der Taube mit wunderbarer Orchesterkunst malen. Dieser Gesang hat durch die Freiheit, mit der das Detail behandelt ist, einen ausgesprochen balladenhaften Charakter, so wenn sie den Grabeszug schildert:

102 2
Langsam. gehend
Den Sarg sah ich auf Kö-nigs Schul - tern,
Br. Kl. p Vlc.pizz. Ho.m.D. Kl.Tr. Pk

und von der Königin erzählt, die „rachebegierigen Sinns“ hoch auf dem Söller steht. Wie ein Volkslied klingt die Episode hinein:

Aus den Bässen steigt aber Glockengeläute von erschütternder Wucht auf, in das sich anklagend der Schrei der Waldtaube mischt. „Helwigs Falke war's, der grausam Gurres Taube zerriß.“ Mit dieser Todesbotschaft schließt der erste Teil.

Das Lied der Waldtaube mit dem vorangehenden Orchestersatz bilden so sehr eine Einheit, daß man dieses Stück bereits mehrmals gesondert aufgeführt hat. Auch hier ist es unmöglich, ohne ins Detail zu gehen, mehr als etwas Oberflächliches zu sagen. Aber selbst derjenige, der nichts von dem übrigen Werk weiß, der nichts von der Kunst merkt, die hier im Kleinsten waltet, wird durch die Größe und das edle Pathos dieser Musik ergriffen sein und sie als Ereignis empfinden.

Der *zweite Teil*, der nur aus der groß angelegten Klage Waldemars besteht, beginnt mit einem kurzen Orchestervorspiel, das mit den schweren Akkorden, mit denen der erste Teil

geschlossen hatte und einem klagenden Motiv in Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern, das aus dem Gesang der Waldtaube entwickelt ist, und steigert sich, weitere Motive der Ballade verwendend, zu den wuchtigen Akkorden, die Waldemars Lied:

> Herrgott, weißt du, was du tatest,
> Als Klein-Tove mir verstarb?

einleiten. Immer schmerzvoller werden die Akzente, bis Waldemar in den stolzen Gedanken, „Herrgott, ich bin auch ein Herrscher" übergeht, der von feierlichen Harmonien der Trompeten, Hörner und Posaunen getragen ist, um wieder in höchster Leidenschaftlichkeit zu schließen.

Mit dem düsteren Motiv, das zum erstenmal Waldemars Mitternachtslied eingeleitet hatte

beginnt der *dritte Teil*, „*Die wilde Jagd*". Wie aus „vergess'nen, eingesunk'nen Gräbern" klingen gedämpfte Akkorde der Wagnertuben (die von hier an nicht mehr verwendet werden).

Gleich darauf setzt mit höchster Kraft das Orchester ein und Waldemars Stimme erschallt: „Erwacht, König Waldemars Mannen wert", um in dem Ausruf „Heut ist die Ausfahrt der Toten"

zu gipfeln, an den sich ein wildes Orchesternachspiel anschließt.

Als Episode ist die Szene des Bauers, der die wilde Jagd vorbeifahren sieht, eingefügt. Auch hier ist das Detail mit großer Liebe ausgestaltet und besonders an orchestralen Effekten viel Neues gebracht. Dann setzen die Chöre der wilden Jagd ein. Seit der Mannenszene in der „Götterdämmerung" ist kein Tonstück von ähnlich wuchtiger Kraft geschaffen worden. So überaus kunstreich die meist kanonische Führung der Stimmen ist, so einfach und packend klingen die Chöre, vom Blechorchester aufs Kräftigste unterstützt.

Dann bricht der Spuk zusammen und Waldemars Stimme ertönt, während die Streicher das sehnsuchtsvolle Tove-Motiv bringen:

> Mit Toves Stimme flüstert der Wald,
> Mit Toves Lächeln leuchten die Sterne.

Dieses ergreifende Lied wird von dem grotesken des Klaus-Narr abgelöst, der sich mit einer bizarren Figur meldet.



Von hier aus merkt man den Unterschied der Instrumentation gegenüber dem ersten Teil beson-

ders deutlich. Die Instrumentation selbst stützt die Polyphonie. Die füllenden Mittelstimmen sind selbst Bewegung geworden. Aus den Instrumenten ist das Äußerste ihres Umfangs, ihrer Eigenart und ihrer Leistungsfähigkeit geholt.

Mit einem eigenartigen Effekt der Streicher: col legno, gestrichen am Steg, beginnt der Narr sein Lied,



der sich von aller Schuld der Verdammnis reinzuwaschen sucht, auf seinen ehrsamen Lebenswandel hinweist:



seinen Herrn, den König verleumdet, und dann doch damit rechnet, in den Himmel versetzt zu werden. Das nun folgende Orchesternachspiel gehört zum Virtuosesten, was je für Orchester geschrieben wurde. Es ist ein geradezu brillantes Stück, von unerhörtem Timbre, geistreich und genial zugleich.

Waldemar lehnt sich, ein anderer Klaus-Narr, auch gegen seinen Herrn auf und droht:

Du strenger Richter droben,
Du lachst meiner Schmerzen,
Doch dereinst, beim Auferstehn des Gebeins,
Nimm es dir wohl zu Herzen:
Ich und Tove, wir sind eins.

Doch der Morgen dämmert und der nächtliche Spuk verliert seine Kraft. Leise singt der Chor:

66 E.H. Kl.
pp
Der Hahn erhebt den Kopf zur Kraht hat den
Fl. Ob. Fag. K-Fag. B-Kl. Ob.
pp
Tag schon im Schna-bel. II.

Das Grab ruft wieder die ruhelosen Schläfer, die den Frieden ersehnen.

Dann verklingt in der unheimlichen Tiefe der Kontra-Fagotte und Kontra-Baßtuba die Szene.

Mit den leisen, aber durchdringend lichten Tönen von vier kleinen und drei großen Flöten, von Oboen, Klarinetten und Fagott, setzt „Des Sommerwindes wilde Jagd“ ein.

Ich empfinde dieses Melodram als den Schlüssel zum Verständnis der späteren Werke Schönbergs. Wie er es in der früher erwähnten Stelle der „Harmonielehre“ ausgedrückt hat, entsteht das Neue

zuerst aus einem kosmischen Gefühl, des der Aussprache des Ich mit der Welt. Hier ist die Natur durch das seelische Erlebnis geschaut; Waldemars Gefühl, das ist auch das des Zuhörers, dem aus den Naturklängen überall Toves Stimme entgegentönt.

Es ist eine geniale Idee, die Wirkung des Schlußchores dadurch zu erhöhen, daß dieses letzte Stück vor dem Chor als Melodram konzipiert ist. Es ist dies eine Ausdrucksform, die Schönberg andauernd reizt und inspiriert; denn der „Pierrot Lunaire“ und Stellen der „Glücklichen Hand“ sind melodramatisch. Hier ist das Orchester, um den Sprecher nicht zu „decken“, durchaus solistisch behandelt. Es ist ganz unmöglich, auf Einzelheiten einzugehen; ich kann auf die Stelle hinweisen:

Still! Was mag der Wind nur wollen?
Wenn das welke Laub er wendet,
Sucht er, was zu früh geendet

bei der Sologeige, Solobratsche und Klarinette immer Toves Liebesmotiv wiederholen, oder:

Auf luft'gem Steige wirbelt er frei

wo Schönberg in einem Stück von zehn Takten mit einer Flötenfigur ein Stimmungsbild entwirft, das den Klangzauber Debussys erreicht, ohne aber dabei zu verweilen, sondern in grenzenlosem Reichtum gleich zu Neuem überzugehen. Denn von der gleich anschließenden Episode angefangen:

89 5

Fließend, ruhig.

O schwing doch aus dem Blu-men-kelch

(Fl.) Hö. Str.pizz. Vlc. Kl. *pp* Vlc. Kb.pizz.

beginnt sich die Steigerung vorzubereiten, die allmählich in den Schlußchor „Seht die Sonne“ überleitet. Auf dem Worte „Sonne“ setzt im höchsten Glanz der Trompeten das Schlußmotiv ein, das harmonisch dem Beginn des ersten Teils entspricht. War es dort der Es-Dur-Akkord mit darüber gelegtem C, so ist es hier der C-Dur-Akkord mit hinzugesetztem A. Ich möchte ihn hier wie dort seiner melodischen Ausdeutung wegen nicht als Quint-Sext-Akkord ansehen, sondern als Es-Dur- und C-Dur-Akkord mit Vorbehalt und gleichzeitiger Auflösung, da der Chorsatz mit der einfachen Auflösung der Spannung des A nach G schließt, und die Tonart C-Dur auch als Schlußtonart beibehalten wird.

Auf den rein harmonischen Einsatz des Chores folgt ein kontrapunktisch ungemein reich gearbeiteter Satz „Farbenfroh am Himmelssaum“. Zu ihm tritt als Seitensatz eine leichte und beschwingte Melodie, die imitatorisch durch alle Stimmen durchgeführt ist; und wechselt mit ihm ab.

1. Sopr. Lä - chelnd kommt sie auf-ge - stie - - gen aus den
1. Ten. Lä - - chelnd kommt sie auf - ge-
1. 2. Alt Lä - - - chelnd
2. Ten. Lä - chelnd kommt sie auf-ge-
1. 2. Baß. Lä - - - - chelnd, lä - chelnd

Den Schluß des ganzen Werkes bildet dann wieder eine in breiten Harmonien geführte Steigerung auf dem Akkordmotiv C-E-G-A, die auch vom Orchester mit dem Schlußmotiv immer umspielt und dadurch in jedem Takt aufs neue ausgedrückt wird. In hellster, leuchtender Pracht, als Hymnus auf die ewig wiederkehrende Sonne, auf die Erweckung aller Verstorbenen zu neuem Leben, schließen die „Gurrelieder".

Nur einmal hat Schönberg der Übung der Zeit entsprochen und eine sinfonische Dichtung geschrieben. Aber auch in diesem Falle hat er sich das Problem derart gestellt, daß die Ausführung des Stoffes einen formalen Rahmen zuließ. „Pelleas und Melisande" ist nach dem Drama von Maurice Maeterlinck geschaffen, das etwa um die gleiche Zeit von Claude Debussy durchkomponiert wurde. Der musikalische Verlauf der Tondichtung Schönbergs gliedert sich ungefähr nach der Folge der Hauptszenen des Dramas. Die Ein-

leitung schildert, wie im Walde der alternde Golo die einsame Melisande findet:



Nun setzt der erste Teil der Sinfonie mit einem breiten, melodischen Gesang ein, der ein Sinnbild dafür ist, wie Golo die Prinzessin auf das Königsschloß bringt und sie seine Frau wird. Mit einer Überleitung, die zum Ausdruck bringt, daß etwas Schicksalhaftes in das Leben der beiden tritt, wird der Seitensatz der Sinfonie eingeführt. Pelleas wird mit einem kühn geschwungenen Thema charakterisiert.



Da erwacht Melisande zur Liebe. Eine weich geschwungene Kantilene schildert dieses zart wachsende Gefühl. Nach einer kurzen Reprise des Hauptsatzes beginnt der zweite Teil der Sinfonie mit der Szene am Springbrunnen, an den sich das Adagio der Sinfonie, die Abschiedsszene zwischen Pelleas und Melisande anschließt, eine wundervoll warm empfundene, lang ausgesponnene Kantilene:



Aber Golo belauscht die Liebenden und erschlägt Pelleas; damit beginnt der vierte Teil der Sinfonie, der gleichsam eine große Reprise des ganzen Werkes bildet. Es kehren Teile der Einleitung, des ersten Hauptsatzes und des Adagio-Teiles wieder; dann folgt die Szene im Sterbegemach Melisandens. Hier hat Schönberg, zu einer Zeit, als man sie in Deutschland noch gar nicht kannte, die Ganztonskala verwendet. Mit einem Epilog, der nochmals die Hauptthemen vorüberziehen läßt, schließt das Werk.

Für diese, in einem Satz geschriebene und gegen eine Stunde währende Tondichtung, verwendet Schönberg ein entsprechend großes Orchester: 4 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn; Es-Klarinette, 3 Klarinetten in A und B, 1 Baßklarinette, 3 Fagotte, Kontra-Fagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 1 Altposaune, 4 Tenor-Baßposaunen, 1 Kontra-Baßtuba, 2 Paar Pauken, Schlagwerk, 1 Glockenspiel, 2 Harfen und stark besetztes Streichorchester.

„Pelleas und Melisande“ gehört zu den polyphonsten Werken, die für Orchester geschrieben worden sind; es ist erstaunlich, wie jedes Motiv von Gegenstimmen umrahmt ist, mit sich selbst imitiert wird, und wie in den Durchführungsteilen große Melodienkomplexe miteinander kombiniert werden. So sind in der Szene am Schloßturm nicht weniger als fünf Motive, die selbst wieder miteinander mehrfach imitiert werden, zusammengeführt. Auch Instrumentaleffekte von einer unerhörten Kühnheit, wie das schauerliche Glissando der ge-

dämpften Posaunen in der Szene in den Gewölben sind hier zum erstenmal verwendet.

Rückschauend ist es aber klar, daß nach diesem Werk ein Weitergehen in der gleichen Richtung für Schönberg nicht möglich war. Hier ist ein Gipfel erreicht, der keine Steigerung mehr zuließ; es mußte ein neuer Weg eingeschlagen werden, den Schönberg in der mittleren Periode durch Anwendung der strengen Formen fand. In dieser Zeit bändigte er den Fluß seiner überreichen Phantasie und gelangte zu einer Überwindung alles Episodenhaften, das sich noch in den Frühwerken findet. So gelangte er zu der technischen Meisterschaft, die ihm in den Werken der neuesten Zeit die Sicherheit gab, losgelöst von jeder Form, frei aus sich heraus zu schöpfen.

Bevor sich Schönberg diesen neuen Problemen zuwandte, entstanden noch die „Sechs Orchesterlieder", opus 8, und die „Acht Lieder für Klavier und Singstimme", opus 6.

Schon in den „Orchesterliedern" kann man eine wesentliche Vereinfachung und Konzentrierung des Stils bemerken. Die Besetzung besteht aus 1 kleinen Flöte, 2 großen Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotten, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken, großer Trommel, Triangel, Becken und Streichquintett in starker Besetzung. Aber diese Mittel sind nur selten gehäuft verwendet; sie dienen vor allem dazu, eine Mannigfaltigkeit der Kombinationen zu ermöglichen.

Die Lieder sind von verschiedenen Autoren und auch musikalisch recht verschieden angelegt. Das

einfachste von ihnen ist das, sich dem Volkston nähernde dritte, „Sehnsucht“, aus „Des Knaben Wunderhorn“, dessen Instrumentation auch ganz zart gehalten ist. Es ist ein ländlerartig gehaltenes Lied, aber, wie alle Lieder dieser Epoche, mit äußerster Ausnützung der harmonischen Beziehungen innerhalb der Tonarten geschrieben.

Das zweite der Reihe „Das Wappenschild“, ein fliegendes Blatt aus „Des Knaben Wunderhorn“ ist im Gegensatz zum erstgenannten ein stürmisches, fast an die Dramatik der Ballade streifendes Lied, kräftig instrumentiert und äußerst schwungvoll.

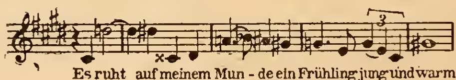
Von diesen Liedern heben sich die übrigen stark ab, das erste, „Natur“ von Heinrich Hart, mit seiner kosmischen Ruhe, den feierlichen Harmonien der Holzbläser, Hörner, Trompeten und der Harfe, und das vierte bis sechste zu Gedichten von Petrarka.

Diese Gesänge atmen eine warme, reife Stimmung, sind im Streichersatz polyphon gehalten, ohne daß aber diese Polyphonie als solche empfunden und mehr als notwendige Belebung aller Stimmen würde. Von diesen Gesängen hängen wiederum der vierte und fünfte, „Voll jener Süße“, und „Nie ward ich, Herrin, müd’“, enger miteinander zusammen. Es ist in ihnen, vielleicht zum letztenmal, der volle, strömende Klang des Orchesters mit den sonoren Klängen der Hörner und Trompeten verwendet, wie im ersten Teil der „Gurrelieder“. Schon das letzte, „Wenn Vöglein klagen“, weist die ersten Spuren jener für

die späteren Werke charakteristischen, solistischen Instrumentation auf, die die Brücke zur instrumentalen Behandlung im dritten Teil der „Gurrelieder“ schlägt. Auch in der Singstimme ist nicht mehr das Gesetz der Deklamation an erster Stelle gültig, sondern der melodische Einfall, der eine mehr musikalische als poetische Anlage dieser Hauptstimme zur Folge hat.

Mit der Einführung und dem Ausbau dieses Prinzips endet die in der nachwagnerischen Musik übliche Herrschaft des Orchesters über die Singstimme. Dieses ist nicht mehr alleiniger Träger des Gefühls, sondern unterstützt nur mehr die Singstimme, die fortan musikalisch zur Hauptstimme wird.

Dieses neue Stilprinzip bereitet sich auch in den L i e d e r n, opus 6, vor, wenn es auch nicht in allen so deutlich hervortritt wie im ersten, „T r a u m l e b e n“ von Julius Hart, dessen Intervallführung, durch die Harmonisierung unterstützt, von außerordentlicher Intensität ist.



Auch hier findet sich die äußerste Ausnützung der harmonischen Beziehung, streng im Rahmen der tonalen Kadenz.

Die übrigen Lieder stellen mehr eine Fortsetzung des Weges dar, wie er in den Liedern opus 3 eingeschlagen war. Sie alle sind auf einer motivisch angelegten Klavierbegleitung, die mit einer prägnanten Formel das Wesentliche des In-

haltes der Gedichte musikalisch zu fassen sucht, aufgebaut. Da ist das zart geheimnisvolle „Alles“ von Richard Dehmel, das „Mädchenlied“ von Paul Reiner, „Verlassen“ von Hermann Conradi, mit dem wundervollen Aufschwung bei der Stelle „Entgegen dem jungen Maientag“, wo es in der Musik blüht und leuchtet; da ist das innige „Ghasel“ von Gottfried Keller, das leidenschaftliche „Am Wegrand“ von John Henry Mackay, die unheimliche „Lockung“ von Kurt Aram, und der Höhepunkt des Ganzen „Der Wanderer“ von Friedrich Nietzsche.

Die Lieder gehören zum Geschlossensten, Einheitlichsten, was in der Linie der Entwicklung von Schumann über Wolf hervorgebracht worden ist. Mit den Mitteln der Zeit des ersten Jahrzehnts im zwanzigsten Jahrhundert geschrieben, übertreffen sie fast alles, was in dieser Linie geschaffen wurde, durch die Kraft des Ausdrucks, durch die Logik der Fortspinnung des musikalischen Gedankens, durch die Persönlichkeit, die hinter jeder Note steht. Sie wurden im Anfang geradezu maßlos angefeindet, haben sich dann aber, dank dem unermüdlichen Eintreten eines kleinen Kreises von Sängern und Sängerinnen, zu denen in Wien, lange bevor es Mode wurde, sie zu singen, Frau Winternitz-Dorda, Frau Gutheil-Schoder und Frau Emmy Heim gehörten, allmählich durchgesetzt und haben jetzt eine allgemein anerkannte Position.

In den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ist in Deutschland und in Österreich der Höhe-

punkt der Bewegung überschritten, die unter dem Einfluß der Wagnerschen Musik und der Lehre vom Musikdrama zu frei phantasierenden Formen gedrängt hatte. Auch in der sinfonischen Dichtung wird das ungebundene Musizieren aufgegeben und Anschluß an eine Architektur gesucht, die sich auf die überlieferten Formen der Klassiker stützt. Beeinflußt durch das Beispiel der Schule César Francks, die alle Sätze der Sinfonien durch ein einziges, variiert behandeltes Hauptthema verbindet (und diese Technik läßt sich wieder über Liszt bis zu Berlioz zurückleiten), gibt Richard Strauß seinem „Heldenleben“ die Form einer Sinfonie mit durchgeführten Hauptthemen und vertieft diese Form in der „Sinfonia Domestica“ dahin, daß alle Sätze miteinander verknüpft sind und die Beziehungen aller Teile untereinander aufs engste gestaltet werden. Das gleiche Formprinzip hat Schönberg in der Kammermusik angewendet.

Das „Streichquartett“ opus 7 wird, wie das „Sextett“, wie „Pelleas und Melisande“, wie die „Kammersinfonie“, ohne Pause gespielt. Es besteht aus vier Sätzen: aus einem Allegro, einem Scherzo, einem Adagio und einem Rondo-Finale. Die größte Bedeutung hat aber der erste Teil, in dem die Hauptthemen des Werkes breit exponiert gebracht werden und der alle anderen Sätze umspannt. Zwischen die einzelnen Sätze sind immer Teile des ersten eingelagert, außerdem ist das thematische Material des zweiten, dritten und vierten Satzes zum Teil schon im ersten enthalten, so daß man auch von einem einzigen Satze sprechen

könnte, der aus sich heraus ein Scherzo, Adagio und Rondo formt.

Auf ein Schema gebracht, ergibt sich folgender Aufbau:

I.

1. A. Hauptthemengruppe. B. Überleitung. C. Seitensatzgruppe. 2. Erste Durchführung.

II.

1. Scherzo. 2. Durchführung. 3. Reprise der Hauptthemengruppe.

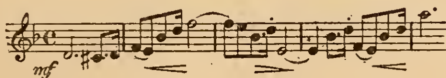
III.

1. Adagio. 2. Reprise der Seitensatzgruppe. 3. Überleitung.

IV.

1. Rondo-Finale. 2. Durchführung früherer Motive. 3. Schlußsatz.

Wie im großen ist im Detail die Kunst der Variation der Motive und der Beziehungen durchgeführt. Das ganze Werk, das 45 Minuten dauert, enthält nicht eine Mittelstimme, nicht eine Figur, die nicht thematisch wäre. Ein Beispiel: das Hauptthema



des ersten Satzes erscheint mit einem Baß, der scheinbar keine weitere Funktion hat, als die Tiefe zu geben; aber schon bei der ersten Wiederkehr des

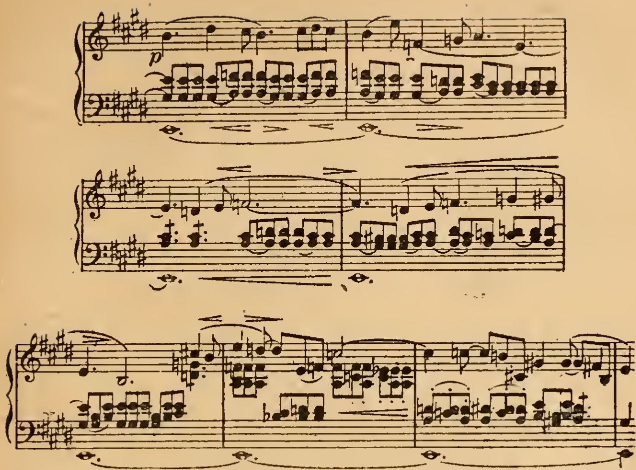
Themas im 30. Takt, die das Thema nach Es-Moll transponiert im Cello bringt, ist dieser Baß nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in die erste Geige verlegt und spielt, verkürzt und in einen Dreiviertel-Rhythmus gewandelt, im weiteren Verlaufe eine wichtige Rolle.

Der Seitensatz tritt begleitet von einer zweiten Stimme auf,



die man erst allmählich als die Hauptstimme erkennt, während der Teil, der zuerst in der ersten Geige gebracht wird, den zweiten Teil des Themas, den Nachsatz, bildet. Dieser Seitensatz erfährt nun die mannigfachsten Wandlungen, bis er, in einen energischen Dreiviertel-Rhythmus gebracht, zum Hauptthema des Scherzos wird. Ein gleiches Verwandtschaftsverhältnis besteht zwischen dem Hauptthema des Adagios und des Rondo-Finale.

Dabei darf man auch hier nicht auf den Gedanken kommen, daß etwas gekünstelt klingen würde. Das Quartett hält den Zuhörer unausgesetzt in Spannung; es ist melodisch, harmonisch und rhythmisch so abwechslungsreich, daß man mitten im Erlebnis dieses Werkes steht und keinen Gedanken aufkommen läßt, der sich mit dem Konstruktiven beschäftigen würde. Was sollte auch alle Theorie angesichts der bezaubernden Schönheit dieses Adagiothemas:



Das D-Moll-Quartett gehört, dank der rastlosen Werbetätigkeit des Rosé-Quartetts, das dieses Werk auf allen seinen Reisen spielte, zu den bestgekannten Werken Schönbergs. Auch das Floncaley-Quartett hat durch seine Aufführungen in Amerika, das Londoner durch seine Aufführungen in England, das Quatuor Lejeune durch die Aufführungen in Paris viel zur Verbreitung des Werkes beigetragen.

Wie ferne scheint uns heute die Zeit zu liegen, wo auch dieses Werk umstritten war, wo es, wie es in Berlin geschah, ausgelacht und als „traurige Negation allen Künstlertums'" hingestellt werden durfte.

Gibt das denen nicht zu denken, die heute mit ihrem Urteil über die späteren Werke so schnell zur Hand sind?

Auch das nächste Werk Schönbergs, die „Kammersinfonie“ in E-Dur, opus 9, hat den gleichen Aufbau wie das „Streichquartett“; nur sind hier alle Proportionen knapper gefaßt, obgleich derselbe thematische Reichtum herrscht. Aber die Verwendung zahlreicherer und in der Klangfarbe stark differenzierter Instrumente gab Gelegenheit, manche Verarbeitungen und Kombinationen der Themen gleichzeitig zu erledigen, während es im Quartett nur in einem Nacheinander geschehen konnte.

Die „Kammersinfonie“ ist für 15 Soloinstrumente geschrieben und hat folgende Besetzung: Große Flöte abwechselnd mit kleiner Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette in D und Es, Klarinette in A und B, Baßklarinette, Fagott, Kontrafagott, zwei Hörner, Streichquintett.

Bei diesem Werk hat sich noch mehr als bei dem „Sextett“ die Notwendigkeit herausgestellt, bei Aufführungen in größeren Sälen die Streicher mehrfach zu besetzen, um dem volleren Ton der Bläser die Wage zu halten. Es spricht noch ein anderes Moment dafür. Bei Kompositionen wie dieser, die von den Streichern eine ungewohnte Intervallbildung verlangt, kommt es häufig vor, daß bei der Intonation Schwankungen entstehen, die die Verständlichkeit des Werkes ungemein erschweren. Die Schwankungen gleichen sich bei mehrfacher Besetzung aus; so wird man, besonders bei Erstaufführungen, dem Verständnis der Hörer entgegenkommen, wenn man die „Kammersinfonie“ in mehrfacher Besetzung der Streicher spielen läßt. Dann

ist natürlich auch ein Dirigent erforderlich, der, wie es sich bei der Uraufführung in Wien zeigte, entbehrlich ist, wenn das Werk in einfacher Besetzung gegeben wird. Allerdings erfordert eine solche Aufführung auch Bläser, die durchwegs an ein Kammermusizieren und solistisches Spielen gewöhnt sind.

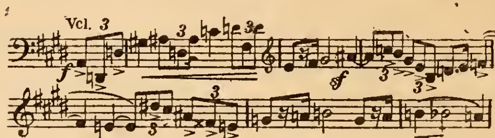
Die „Kammersinfonie" gehört zu den letzten Kompositionen Schönbergs, in denen er sich der Mittel der Tonalität bedient. Wie er hier die harmonischen Wege zu erweitern verstanden hat, wie er die Kadenzen auszugestalten weiß, verrät souveränste Meisterschaft. Gleichzeitig hat er aber hier bereits den Weg ins Neuland beschritten. Schon in den ersten Takten wird ein aus fünf übereinandergetürmten Quarten bestehender Akkord aufgestellt, der harmonisch das erste Thema des Hauptsatzes, ein stürmisch aufstrebendes Hornthema, vorwegnimmt.



Dieses Quartenmotiv spielt im Verlauf der Sinfonie eine bedeutende Rolle: es meldet sich an allen Knotenpunkten der Entwicklung und vermag infolge seiner eigentümlichen Konstruktion sowohl die Tonalität aufzuheben, als auch durch seinen fanfarenartigen Charakter in das polyphone Gewebe der Stimme einen unmittelbar wirkenden Kontrast zu bringen.

Unmittelbar an das Hornthema schließt sich ein kurzes Motiv an, das nach E-Dur kadenziert, und

nun folgt das eigentliche Hauptthema, das mit starker Benützung der Ganztonskala aufgebaut ist.



Es ist nicht die Verwendung der Ganztonskala allein, die das Neue an diesem Thema ausmacht; es ist vor allem seine knappe, prägnante Fassung. Denn man muß bedenken, daß um diese Zeit die „große Melodie“ (siehe erstes Thema im „Heldenleben“) herrschend war.

Hier aber hat Schönberg bereits den Weg zu der konzisen Themenbildung gefunden, die er im „Streichquartett“ noch nicht völlig erreicht hatte. Dieser Fall kann übrigens als Beispiel dafür gelten, wie „untheoretisch“ jeder Einfall bei Schönberg ist. Es war ihm das Thema, so wie es dasteht, eingefallen. In einer letzten Befangenheit in der Übung seiner Zeit, suchte Schönberg diesen thematischen Einfall auszuarbeiten, aus ihm die üblichen Konsequenzen zu ziehen, bis er nach einigen Tagen einsah, daß das Thema s o s e i n m u ß t e, wie es ihm eingefallen war, daß der innere Atem seiner Inspirationen ein anderer sei, als der seiner Zeitgenossen.

Diese Erkenntnis war von entscheidender Bedeutung; von da an folgte Schönberg nur mehr seiner inneren Eingebung und gab den letzten Rest des Zusammenhanges mit einer Tradition auf; die

eigentliche Befreiung seiner Natur von Fesseln, die seiner Entfaltung nur mehr hinderlich waren.

Das Arbeiten an der „Kammersinfonie“ hat Schönberg aber auch den entscheidenden Anstoß zum Aufsuchen einer neuen Instrumentation gegeben. Alles was er nach der „Kammersinfonie“ instrumentiert hat, trägt den Charakter des Solistischen, d. h. jede Stimme des Orchesters erlangt Bedeutung und wird ihrer Natur gemäß behandelt. Die Problemstellung, die sich bei einer Komposition für zehn Blasinstrumente und fünf Streicher ergab, hat das neue Instrumentationsprinzip ausreifen lassen und bereits in diesem Werke zu höchst eigenartigen Klängen geführt.

In diese Zeit fällt die Komposition des Chores „Friede auf Erden“, opus 13, und der beiden „Balladen“, opus 12. Sie stellen ebenfalls Höhepunkte im Aufsuchen entfernter harmonischer Beziehungen im Rahmen der Tonalität dar, sind aber wesentlich konservativer — wenn ich dieses Wort gebrauchen darf — als die „Kammersinfonie“. Der Chor vor allem ist ein Meisterstück polyphoner Satzweise, reich an warmer Melodik und ungemein wechselvoll gestaltet.

Noch ein anderes größeres Werk bildet die Brücke zwischen den Werken des älteren und neueren Stils: das „Zweite Streichquartett“ in Fis-Moll, opus 10. Hier meldet sich das Neue noch drängender, im letzten Satz kann man bereits den vollzogenen Stilwandel deutlich erkennen.

Unterschiedlich von allen anderen bisher betrachteten instrumentalen Kompositionen besteht das Fis-Moll-Quartett aus vier Sätzen, von denen die drei ersten sich streng an die klassische Form halten, der vierte ist frei gestaltet. Der dritte und vierte Satz sind aber mit hinzugefügter Singstimme zu Gedichten von Stefan George komponiert.

Der erste Satz ist ein Muster knappsten Aufbaues, bei dem es nichts mehr gibt, was nicht zum unmittelbar wichtigsten Konstruktiven gehört.

Wie einheitlich und geschlossen wirkt schon das erste Thema, mit dem der Satz ohne weitere Vorbereitung einsetzt:



Das Fis wird als C umgedeutet und dieses zuerst als Quint eines überleitenden F-Moll-Akkordes, dann als Terz eines A-Moll-Akkordes aufgefaßt, mit der das Hauptthema zum zweitenmal erscheint. Unmittelbar an diese Wiederkehr des Hauptthemas schließt sich der Seitensatz an, der wiederum vom ersten Thema abgeschlossen wird, das, wie vordem, mit einer parallelen Überleitung zu einer variierten Wiederholung des Seitensatzes führt, in dem ein kurzes zweitaktiges Motiv auftritt, aus dem sich die Schlußgruppe entwickelt. Durchführung und Reprise sind ebenfalls in den knappsten Linien gehalten.

Das Scherzo ist ein unheimlich dahinfliegendes Stück, in dem sich Züge eines skurrilen Humors

finden, der dann im „Pierrot Lunaire“ zu besonderer Entfaltung gelangt; so, wenn gegen Ende des Trios in ganz verzerrter Weise das Lied „Oh, du lieber Augustin, alles ist hin“ hineinklingt. Satztechnisch bedeutet es die äußerste Vervollkommnung der den Klassikern abgewonnenen Technik.

Der kunstvollste Satz des Quartettes ist der langsame dritte; hier ist eine wunderbare Vereinigung der Liedform mit der Form des Adagio mit Variationen gelungen. Das Thema der Variationen ist eine achttaktige Periode, bestehend aus Vorder- und Nachsatz.



Der Vordersatz besteht aus zwei Motiven, deren erstes (I) dem Hauptthema des ersten Satzes, deren zweites (III) dem Scherzo entnommen, und umgebildet sind. Die Begleitstimmen des ersten Motivs (II) sind Umbildungen des Seitenthemas im ersten Satz. Der Nachsatz (IV) ist eine Vergrößerung der Schlußsatzgruppe des ersten Satzes.

Nach der Aufstellung des Themas beginnt eine

Wiederholung des Vordersatzes mit vertauschten Stimmen, über dem Nachsatz setzt die Singstimme mit einer neuen Melodie ein. Die folgenden Variationen, die alle achttaktig sind, bringen motivische Verarbeitungen, wobei stets die wechselnden Stimmungen des Gedichtes aus dem Motivenmaterial ihre Charakteristik gewinnen.

Im letzten Satz wird das Lyrische des Gedichtes und die damit verbundene freie Behandlung der Form in den Vordergrund gestellt; dennoch würde eine eingehende Analyse auch hier die mannigfachsten Beziehungen klarlegen.

Dem Beginn des Gesanges „Ich fühle Luft von anderen Planeten", geht eine längere instrumentale Einleitung voran, die Klänge bringt, die bis dahin im Quartett ganz unerhört waren. Hier ist der Zusammenhang mit der Tonalität völlig aufgegeben und die Spannung des melodischen Bogens erreicht bereits eine Freiheit, die sich sonst nirgends findet.

Mit diesem Quartett, das Schönberg im Vollbesitz der Technik zeigt, verläßt er die traditionelle Form und wendet sich neuen Problemen zu. Und damit geschieht der entscheidende Schritt. Denn in der ersten Phase nimmt Schönberg die seiner Zeit gemäßen Formen als gegeben hin und erweitert sie nur. In der zweiten Phase, die vornehmlich Instrumentalwerke umfaßt, sucht er die höchste Vollendung der klassischen Form dadurch zu erreichen, daß er jede Stimme mit motivischem Leben erfüllt und die Übergänge von einem Gedanken zum anderen aufs innigste zu verschmelzen sucht.

In der dritten und letzten Phase der Entwicklung greift Schönberg beide Probleme gleicherweise auf, das Problem der Melodie und der Form, sucht sie aber in einer neuen Weise zu vereinen. Der melodische Bogen ist jetzt, damit er jeder noch so subtilen Regung des Gefühls folgen könne, aus einer Anzahl kleiner Motive zusammengesetzt, die, ähnlich den Farbflecken eines Bildes, beim ersten Augenschein wahllos nebeneinandergesetzt erscheinen; faßt man aber das Ganze ins Auge, so ordnen sich diese Motive organisch ein, ergeben eine einzige, unendliche Melodie, welche gleichzeitig konstitutiv mit der Form des Stückes zusammenhängt.

Das Neue dieser Kunst besteht also darin, daß sich der Inhalt restlos mit der Form deckt, daß nicht Themen oder Motive aufgestellt werden, aus denen dann Konsequenzen gezogen sind, sondern daß jeder motivische Bestandteil in sich abgeschlossen ist und sich dennoch mit andern zu einem höheren Ganzen verschmelzen läßt.

Es ist begreiflich, daß eine so persönliche Aussprache, die kaum durch ein Band mit den Werken der anderen Zeitgenossen verknüpft zu sein scheint, dem allgemeinen Verständnis noch größere Schwierigkeiten bietet, als die früheren Werke.

Wie immer man sich zu diesen Werken stellen mag, soviel ist sicher: Ein Künstler, der durch die „Gurrelieder“ und das „D-Moll-Quartett“ — die jetzt allgemein anerkannt sind — den Beweis erbrachte, daß er in die erste Reihe der Komponisten der Gegenwart gehört, hat Anspruch darauf, daß wir ihm alles, was er jetzt und künftig schreiben

8*

wird, glauben, und auch überzeugt sein können, daß es seine innere, logische Berechtigung hat. Es ist kein häufiger Fall, daß ein Komponist so sehr seiner Zeit voraus ist wie Schönberg, aber es ist auch nichts völlig Ungewohntes. In der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts bietet sich dazu eine geradezu merkwürdige Parallele in dem italienischen Fürsten Gesualdo da Venosa. Er hat zu einer Zeit, als sich in den Madrigalen die Chromatik nur schüchtern zeigte, aus der chromatischen Stimmführung Konsequenzen gezogen, die man erst wieder bei Wagners letzten Werken antrifft; sein Schaffen blieb aber unbeachtet.

Heute nun ist eine solche Isoliertheit des Schaffens nicht mehr möglich; immerhin wird es noch eine geraume Zeit dauern, bis das, was Schönberg hier geschaffen hat, von den Zeitgenossen als ihre Sprache, ihre Sache empfunden werden wird. Nur muß das Augenmerk aufs Wesentliche gerichtet sein. Das, was die meisten als Hauptsache empfinden, das Fehlen der Konsonanzen und einer bestimmten Tonart, ist nur von sekundärer Bedeutung. Die dissonierende Harmonik ergibt sich aus der Stimmführung; sie könnte nicht anders sein, weil sie mit der Melodik untrennbar verknüpft ist. Aber bekanntlich gewöhnt man sich sehr rasch an neue, ungewohnte Dissonanzen. Die Schwierigkeit bei den neuen Werken liegt vielmehr darin, den Gang der einzelnen Stimmen, diese selbst in ihrer lapidaren Kürze zu verstehen.

Denn Schönberg vermag in den neuen Werken in einer einzigen Figur das zu sagen, wozu er frü-

her mehrere Takte benötigte, und ein simultaner Zusammenklang, ein Akkord, ersetzt oft eine sukzessive, melodische Phrase.

Man wird am ehesten den Weg zum Verständnis des neuen Stils finden, wenn man die Hauptstimmen in ihrer Entwicklung verfolgt und die reichen Nebenstimmen wirklich als Nebenstimmen auffaßt, deren Zweck und Sinn es ist, die Hauptstimme zu stützen: sich also ganz auf das Hauptereignis zu konzentrieren, und nicht ablenken zu lassen. Man wird da erkennen, wie auch in der atonalen Musik kadenzierende Wendungen bestehen, die man als ebenso zwingend empfindet wie die Kadenzen der tonalen Musik; wie auch hier die Melodik die Tendenz erkennen läßt, bis zu einem Punkt zu steigen, dann wieder zu fallen; kurz, daß auch hier eine Gesetzmäßigkeit vorwaltet, deren Regeln allerdings uns, die wir mitten im Erlebnis stehen, noch unzugänglich sind.

Ich möchte aber wenigstens versuchen, noch von einer anderen Seite her den Prinzipien des neuen Stils näherzukommen. In der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts läßt sich überall die Tendenz verfolgen, die musikalische Form durch das Mittel der sinfonischen Arbeit auszubauen. Beethoven als erster hat mit Hilfe kleiner Motive gewaltige Steigerungen anzulegen gewußt, die sich einheitlich auf einem Keimmotiv, dem Erreger der Idee aufbauen. Das Prinzip des Gegensatzes, das alle Kunst beherrscht, tritt dann erst in seine Rechte, wenn die Wirkung der Idee des Keimmotives aufgehört hat. Die Zeit vor Beethoven

kennt in der Sinfonie noch keinen derart geschlossenen Aufbau. Die Themen Mozarts z. B. tragen das Prinzip der Gegensätzlichkeit oft in sich selbst; es finden sich festgeschlossene Vordersätze und aufgelöste Nachsätze. Dieses Prinzip der unmittelbaren Kontrastwirkung, der Aneinanderrückung der Gegensätze in dem Verlaufe eines Themas, wendet Schönberg in den Werken des neuen Stils wieder an.

Er knüpft an ein Prinzip an, das die frühere Zeit aufgeben mußte, weil die ganze Intensität des Schaffens der Erweiterung der Form zugewandt war. Nachdem diese in den Werken der Gegenwart zur höchsten Reife gediehen war, konnte wieder auf die frühere, kompliziertere Melodiebildung zurückgegriffen werden, die, ohne sich des Mittels der sequenzierenden Steigerung zu bedienen, dennoch formzeugend wirkt.

Alle diese theoretischen Erwägungen haben aber nur dann einen Sinn, wenn sie aus dem lebendigen Kunstwerk abgeleitet sind. Sie drängten sich mir nur als Resultate einer langen Beschäftigung mit den Werken selbst auf. Vom Wesen der Kunstwerke geben sie keinen Begriff; dieses läßt sich nur intuitiv erfassen.

Die Klavierstücke opus 11 sind das erste Werk des neuen Stils. Sie sind atonal und heben den Begriff der Dissonanz auf. Das ist zwar auch in den Werken der neueren Franzosen und Russen der Fall; da diese aber von der Harmonik und vom Klavierklang ausgehen, Schönberg aber vom Kontrapunkt, kommen sie zu verschiedenen Resultaten.

Ich setze den Anfang des zweiten der „Drei Klavierstücke“ hieher, um denjenigen, die sie nicht kennen, wenigstens einen Begriff davon zu geben, um was es sich handelt, wenn von der neuen Musik gesprochen wird.



Aber auch dieses eine Beispiel zu geben, erscheint mir sinnlos angesichts des Reichtums der motivischen Gestaltungen, der gerade diese Musik auszeichnet. Es ist am besten, die „Klavierstücke“ selbst vorzunehmen, zu versuchen, sie zu lesen, den Linien der Melodie nachzugehen, ihre Entwicklung zu verfolgen und dann erst, sie zu spielen. Vielleicht wäre es sogar noch besser, mit den „Sechs kleinen Klavierstücken“ opus 19 zu beginnen, die von aphoristischer Kürze sind, und die man den Skizzen der Maler zu größeren Bildern gleichsetzen möge. Es ist da ein Rhythmus angeschlagen, der zum Motiv wird, eine Figur, die rasch vorüberzuckt und in sich abgeschlossen ist; mit wenigen Strichen ist ein Bild von zwingender Kraft des Ausdrucks entworfen.

An die „Klavierstücke" schließen sich die „George-Lieder", 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten", opus 15, an, denen die beiden Lieder opus 14, „Waller im Schnee" von George und „In diesen Wintertagen" von Henckell, vorangehen. Die beiden Lieder bilden gleichsam noch eine Brücke zwischen altem und neuem Liedstil und sind dadurch, abgesehen von ihrer musikalischen Schönheit, sehr bedeutungsvoll. In den Gesängen aus dem „Buch der hängenden Gärten" ist es Schönberg, wie er in der angeführten programmatischen Erklärung ausgeführt hat, zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal nahezukommen, das ihm seit Jahren vorschwebte. Tatsächlich ist bereits das äußere Bild der Gesänge, die architektonisch zusammengehören, ein ganz neues. Das Klavier ist nicht mehr ein den Gesang begleitendes Instrument, wie wir es in dem Liedschaffen von Wolf, Strauß und bei Schönbergs Liedern opus 2, 3, 6 und 8 noch finden, sondern von der Singstimme ganz unabhängig. Das Klavier hält aber auch nicht eine einzige Bewegung oder ein Motiv eines Rhythmus dauernd fest, sondern bringt immer neue Figuren und Motive, die in sich abgeschlossen sind und keiner weiteren Verarbeitung bedürfen. Das Klavier ist nicht mehr auf „Klang", das heißt auf den allgemein gültigen Klang gestellt, sondern erfährt eine Behandlung wie etwa in den „Bagatellen" Beethovens; es bringt Musik, für die erst eine neue Art der klavieristischen Interpretation gewonnen werden muß. Es seien als Beispiel für diesen Liedstil die ersten Takte des 14. Gedich-

tes angeführt, das, zart wie ein Hauch, die unnennbare Angst des Dichters vor dem Schauen der Natur ausspricht.





Ein anderes Lied, wo es heißt, daß „Von Sternen feine Flocken schneien, sachte Stimmen ihre Leiden künden“ hat eine ähnliche, weltferne Stimmung, und wieder ein anderes „Als Neuling trat ich ein in dein Gehege“ atmet fremdartige Mystik. Dann kommt das fahle „Jedem Werke bin ich fürder tot“, das leidenschaftgepeitschte „Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre“. Und so hat jedes seine Prägung, seinen eigenartigen Zauber, in den man sich versenken muß, um ihn ganz zu fassen. Und dann geht dem Erkennenden die berauschende Schönheit dieser Musik auf. Er fühlt den Reichtum, das Beseelte des Ausdruckes, die Kraft der Schilderung, die vollendete Kunst, mit der Musik

und Poesie einander in diesen Gesängen durchdringen.

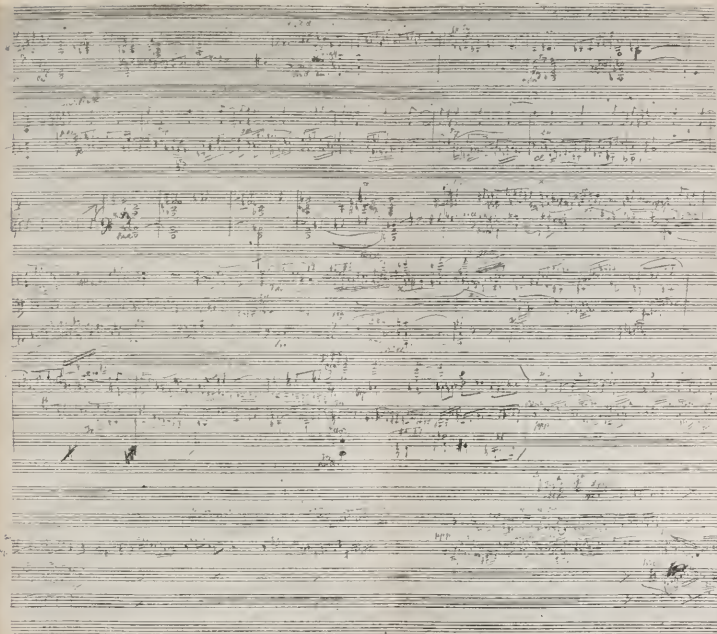
In den „Fünf Orchesterstücken" opus 16 ist der neue Stil auf das große Orchester übertragen. Sie stellen etwas völlig Neues dar, denn der neue Stil hat auch die Instrumentation von Grund auf verändert. Das Orchester ist völlig solistisch behandelt, die Akkorde setzen sich aus den verschiedensten Klangfarben zusammen, die gemäß ihrem natürlichen Stärkegrad behandelt sind und innerhalb des Akkordes gewisse Töne stärker hervortreten lassen als andere. Wie dies zu verstehen ist, zeigt der Anfang des zweiten Stückes, in dem jeder Ton der wechselnden Harmonien von einem anderen Instrument gebracht wird.

Mäßige Viertel.
Solo Vcell.
p Oboe
ged. Tromp.
Fag.
ged. Pos.
ged. Horn.
Baß Kl.
Flöte
Engl. Horn
Klar.
Trpt.
2 Solo Vc.
Horn
Baß Klar.
pp

Das erste Stück ist harmonisch am einfachsten; es baut sich über einem konsequent festgehaltenen Baßmotiv auf, das bald vergrößert, bald verkleinert auftritt; es hat im Mittelteil eine Steigerung, auf deren Höhepunkt die gedämpften Posaunen und die Baßtuba mittels Flatterzunge ein Tremolo mit höchster Kraft ausführen. (Es findet sich also hier bereits dieser Orchestereffekt, der dann in der „Frau ohne Schatten" von R. Strauß wiederkehrt.)

Das zweite Stück ist, wie der mitgeteilte An-

ERSTE SKIZZE ZUM ZWEITEN DER „FÜNF ORCHESTERSTÜCKE". Opus 16.



fang zeigt, lyrischer Natur. Besonders der Mittelteil ist ungemein zart; er setzt mit einem Thema in der Solo-Bratsche ein, das vom Cello weitergeführt wird; dann findet sich eine Episode, in der die Celesta eine imitierende Figur, nur von zwei Flöten begleitet, spielt. In dieses Gewebe mischt sich ganz leise und staccato ein Motiv des Fagott, das im weiteren Verlauf die Oberhand behält und den Kontrapunkt zum ersten lyrischen Motiv des Mittelteils bildet.

Das dritte Stück ist rein harmonisch und zeigt immer den gleichen Akkord in wechselnder Beleuchtung. Schönberg gibt zur Ausführung des Stückes folgende Anweisung: „Es ist nicht Aufgabe des Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern, oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervorscheinen soll als die anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe, darüber zu wachen, daß jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist; genau (subjektiv) seinem Instrument entsprechend und nicht (objektiv) sich dem Gesamtklang unterordnend.“

Es entsteht durch diesen Akkordwechsel, der sich durch das ganze Stück zieht, ohne daß sich ein Motiv entwickeln würde, und der so unmerklich zu geschehen hat, daß man keinen Wechsel der Betonung, nur den Wechsel der Klangfarbe merkt, ein Effekt, dem Flimmern der Sonne auf einer bewegten Wasserfläche vergleichbar. Das Stück verdankt auch seine Entstehung einer derartigen Impression: einer Morgenstimmung auf dem Traunsee. Man beachte die eigenartige Instrumentation: zu oberst die beiden Flöten und die Klarinette, dann das zweite Fagott und als Baß eine Solo-Bratsche. Hierauf der etwas hellere Akkord: Englischhorn, gedämpfte Trompete, erstes Fagott, Horn und Solo-Kontrabaß.

Das vierte Stück hat einen heftigen Charakter; in ihm herrschen aufgeregte Passagen der Holzbläser, impetuose Motive in den Trompeten und Posaunen vor. Das letzte hingegen ist, ähnlich dem zweiten, lyrisch gehalten und ungemein polyphon. Hier hat Schönberg zum erstenmal, um dem Dirigenten das Herausarbeiten der Hauptstimme zu erleichtern, diejenigen Stimmen, welche als Hauptstimmen zu gelten haben, mittels eines Hakens bezeichnet; ein Verfahren, welches Schönberg in allen späteren Werken beibehalten und weiter ausgebaut hat; denn diese neue Instrumentation stellt an den Dirigenten bisher ganz unbekannte Anforderungen. In einem späteren Werk, den „Vier Orchesterliedern", opus 22, hat er sich sogar zu einer radikalen Maßregel entschlossen, um den äußeren Schwierigkeiten abzuhelfen, die das Lesen und Ein-

studieren dieser modernen Partituren erfordern. Er schreibt darüber im Vorwort zu den „Orchesterliedern“, nachdem er über die bisherigen Versuche, das Partiturbild zu vereinfachen, gesprochen und auf das Unvollkommene dieser Lösungen hingewiesen hat:

„Mein Versuch löst die Schwierigkeiten auf andere und vollkommenere Art. Ich schreibe seit langem die erste Niederschrift meiner Orchesterwerke in zwei bis sechs oder acht Zeilen auf und vermerke gewöhnlich gleich die vollständige Instrumentation. Durch etwas Nacharbeiten und Eintragung kleiner Veränderungen dient diese erste Niederschrift im Verein mit der Reinpartitur (welche ich nach wie vor in der alten Weise anfertige; aber zu anderem Zweck: bloß zum Stimmenausschreiben!) als Grundlage für die Herstellung der vereinfachten Studier- und Dirigierpartitur, die ich von nun an herausgebe.

Die hierfür maßgebenden Grundsätze sind:

I. Die Dirigier-Partitur darf an das Bild eines zwei- bis vier-, eventuell, wenn man will, sechs- bis achthändigen Klavierauszuges erinnern und in diesem Sinne dessen Notierungseigentümlichkeiten verwenden.

II. Es soll der Verlauf jeder Stimme jederzeit verfolgt werden können.

III. Wo die besondere Kompliziertheit es notwendig macht, sind die Gruppen: Holzbläser, Blech-

bläser, Schlagwerk und Streicher etc. auseinanderzuhalten, um die Abhaltung geteilter Proben nicht zu erschweren.

IV. Jedes Ereignis soll auf die einfachste Art notiert werden, d. h.:

1. Stimmen, die von mehreren Instrumenten gespielt werden, sind nur einmal zu notieren.

2. Stimmen, die im gleichen Rhythmus gehen, sollen womöglich gemeinsam „abgestrichen“ werden.

3. Die Harmonien sind womöglich zusammenzuziehen, wie dies im Klavierauszug geschieht, so daß man, so oft es geht, den ganzen Akkord beisammen hat.

4. Es werden stets nur soviel Systeme verwendet, als zur Darstellung unbedingt nötig sind.“

Dies wären die hauptsächlichsten Punkte, aus denen die radikale Umgestaltung des Partiturbildes ersichtlich ist. Charakteristisch für Schönbergs Denkweise ist dabei das Bestreben, alles aus dem Wege zu schaffen, was eine unnötige Erschwerung bedeutet; und wie sehr unterscheidet er sich hierin von den vielen Reformatoren auf dem Gebiet der Notenschrift, deren „Erleichterungen“ erst ein Erlernen ihres „Systems“ erfordern, und bei konsequenter Anwendung dazu führen würden, daß man anders geschriebene Partituren nicht mehr lesen könnte. Ich kann nach reiflicher Überlegung dieser ungemein vereinfachten Notierung für schwierige Werke nur zustimmen. Denn der Kapellmeister wird

sie auf diese Art rasch und mühelos kennenlernen; und bei einigem Vertrautsein mit den Werken wird es ihm auch nicht schwer sein, nach der Studienpartitur zu dirigieren.

Auf die „Fünf Orchesterstücke“ opus 16 folgen die beiden dramatischen Werke, die „Erwartung“ opus 17 und „Die glückliche Hand“ opus 18. Ich habe bereits im ersten Teil dieses Buches erwähnt, daß die Dichtung des Monodrams „Erwartung“ sich das Problem setzt, dramatisch darzustellen, was in einem Momente höchster Spannung und Intensität der Empfindung in einem Menschen vorgeht. Marie Pappenheim, der Schönberg diese Idee mitteilte, hat das Problem dergestalt zu lösen versucht, daß sie die Spannung in eine Folge von Szenen auflöst.

Schönberg hat die Musik zu diesem Werk, das den eigenartigen Versuch darstellt, eine einzige Person zur Trägerin des gesamten dramatischen Geschehens zu machen, für großes Orchester geschrieben. Die Besetzung besteht aus: 1 kleinen Flöte, 3 großen Flöten, 3 Oboen, 1 Englischhorn, 1 D-Klarinette, 1 Klarinette in B, 2 Klarinetten in A, 1 Baßklarinette in B, 3 Fagotten, 1 Kontra-Fagott; 4 Hörnern in F, 3 Trompeten in B, 4 Posaunen, 1 Baßtuba, 1 Harfe, 1 Celesta, Pauke, Glockenspiel, Xylophon, Schlagwerk und Streichorchester.

Die Szene beginnt am Rande eines Waldes. Straßen und Felder sind mondbeschienen; der Wald steht hoch und dunkel da. Eine weißgekleidete Frau kommt suchend, ängstlich, zögernd. „Hier hinein? Man sieht den Weg nicht.“ Mit zartesten Klängen sucht die Musik diese leise vibrierende Stimmung,

die sich an der Natur immer mehr zu Grauen und Angst steigert, zu schildern. Endlich faßt sie Mut, und betritt den Wald. Während sich die Szene wandelt, führt zuerst die Sologeige, dann die Baßtuba mit der Klarinette, deren Melodie führend ist, eine Zwiesprache. Die zweite Szene zeigt den Wald, in dem sich die Frau durchtastet. Inmitten der Angst überkommt sie die Erinnerung: „Es war so still hinter den Mauern des Gartens . . . Keine Sensen mehr . . . Kein Rufen und Gehn . . . Und die Stadt in hellem Nebel . . . so sehnsüchtig schaute ich hinüber."

Die Stelle ist von einer bezwingenden Schönheit. Ein leiser Akkord aus Oboe, gedämpfter Trompete und Flöte setzt ein und wird von einer sehr innigen Melodie der Geigen umspielt, die von einer Flötenmelodie abgelöst wird; bei dem Worte „Sehnsüchtig" übernehmen zwei Solo-Bratschen und zwei Solocelli die Führung, darüber schwebt eine ausdrucksvolle Kantilene der Oboe, die von schwelgerischen Passagen der Klarinette abgelöst wird. Das alles ergibt ein Klangbild von völliger Neuheit, wie jeder Takt dieser prachtvollen Partitur.

Nun wechselt wieder die Szene. Die Frau kommt aus dem Dunkel über die Baumlichtung. Immer quälender drückt die Angst, sie vermeint ein Tier zu sehen und ruft verzweifelt nach dem Geliebten. Dann wieder Verwandlung, wobei das Orchester ein Motiv in allmählichem Anschwellen vom Pianissimo bis zum Fortissimo steigert und wieder verklingen läßt.

Die Frau kommt aus dem Wald auf die mondbe-

schienene breite Straße, an der, im Hintergrund, ein Haus liegt. Sie ist erschöpft, ihr Gewand ist zerrissen, ihre Haare sind verwirrt. Sie hat blutige Risse an Gesicht und Händen. Die unbestimmte Furcht in ihr wird zur Angst um das Leben des Geliebten.

„Ich kann kaum weiter . . . und dort läßt man mich nicht ein . . . die fremde Frau wird mich fortjagen! Wenn er krank ist! Eine Bank . . . ich muß ausruhn . . . Aber so lang hab' ich ihn nicht gesehn." Da stößt sie mit dem Fuß an etwas und erkennt schaudernd einen Toten zu ihren Füßen. Das Orchester hat sich hier zur wildesten Kraft gesteigert, dann bricht es in sich zusammen.

Sie will nicht glauben, daß der Tote ihr Geliebter ist. Und nun wechseln unter dem Eindruck des furchtbaren Geschehens wirr die Bilder in ihr. Sie redet ihn an, zärtlich, schmeichelnd, klagend, traurig. Und bei all dem Suchen in Erinnerungen wird ihr immer klarer, daß zwischen ihr und ihm ein fremdes Leben gestanden ist, ein ihr unbekanntes, das sie jetzt zu erkennen vermeint.

„Jetzt erinnere ich mich . . . der Seufzer im Halbschlaf . . . wie ein Name . . . Du hast mir die Frage von den Lippen geküßt . . . Aber warum versprach er mir heute zu kommen? . . . Ich will das nicht . . . Nein, ich will das nicht . . . (aufspringend, sich umwendend): Warum hat man dich getötet? . . . Hier vor dem Hause . . . hat dich jemand entdeckt? . . ." Und ihre Verzweiflung wendet sich in Wut gegen die Frau, die ihr den Geliebten genommen hat. Dann kommt sanfte Schwermut über sie:



„Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab' . . . Allen Dingen ferne lebte ich — allem fremd . . . (in Träumerei versinkend): Ich wußte nichts als dich . . . dieses ganze Jahr . . . seit du zum erstenmal meine Hand nahmst."

Hier sind durchwegs die weichsten und zartesten Klänge verwendet, der Gesang ist breit hinströmend und von größter Innigkeit; dann wird er zum leise geflüsterten Parlando, wenn sie — nunmehr ohne Haß — der fremden Frau gedenkt; und geht in ruhige Verklärung über. „Liebster, Liebster, der Morgen kommt . . . Was soll ich allein hier tun? In diesem endlosen Leben . . . Das Licht wird für alle kommen . . . aber ich allein in meiner Nacht?"

Und nun verliert sich ihr Denken in unbestimmte Fernen. Der Morgen kommt und gemahnt sie an die vielen Male der Trennung, des Abschieds, und sie vermeint den Geliebten kommen zu sehen. Mit unheimlicher Kraft ist diese fahle visionäre Stimmung in Musik ausgedrückt; dann ein Aufschrei, „O bist du da . . . Ich suchte . . ." Und mit einer geisterhaften, chromatischen Gegenbewegung des ganzen Orchesters, die gleichsam ins Unbestimmte führt, fällt der Vorhang.

Sicher ist noch nie etwas von annähernder Kühnheit und Neuheit für die Bühne geschrieben worden, und erfordert von der Aufführung die Schaffung eines neuen dramatischen Stiles, der auch auf die „Glückliche Hand" anzuwenden ist. Was aber über der Kühnheit und Neuheit steht, ist die erschütternde Wärme und Leidenschaftlichkeit dieses in wenigen Tagen wie in einem Trancezustand komponierten Werkes, das seiner Zeit um Jahre voraus ist.

Es ist schon mehrfach der Versuch gemacht worden, eine Aufführung der „Erwartung" vorzubereiten, immer wieder scheint man vor den großen Mühen eines solchen Unternehmens zurückgescheut zu haben. Und doch müßte endlich eine Aufführung, wenn auch im Rahmen einer besonderen Veranstaltung vorbereitet werden, um den Freunden, und denen, die an der Erneuerung des Theaters arbeiten, zu zeigen, daß hier ein Werk von epochaler Bedeutung für die dramatische Musik geschaffen wurde, an dem die Zeitgenossen nicht achtlos vorbeigehen können.

Einen ähnlichen Versuch, zu neuen Formen des Dramatischen zu gelangen, stellt die „Glückliche Hand" vor. Hier, in diesem von Schönberg dichterisch und musikalisch geschaffenen Werk ist d e r M a n n Träger der Handlung. Aber er ist in wechselnde Kreise mit wechselnden Begebenheiten gestellt und die Handlung auf die knappste Form gebracht, so, daß sich oft das Geschehen in einem Takt erledigt und im nächsten bereits etwas Neues vorbereitet wird.

Im stärksten Maße arbeitet Schönberg mit Lichtwirkungen. Jede Szene hat ihre besondere Färbung, und innerhalb der Szene wechseln die Nuancen des Lichts nach der Stimmung.

Die Personen der „Glücklichen Hand" sind: ein Mann, eine Frau, ein Herr. Sechs Frauen und sechs Männer, die den Chor bilden. Die Frau und der Herr haben nur pantomimische Rollen; für den Mann ist ein hoher Bariton erforderlich. Die Besetzung des Orchesters ist die gleiche wie die der „Erwartung".

Das erste Bild, in das die Musik mit einem heftigen Motiv der Fagotte und Baß-Klarinette — ohne Vorspiel — einführt, zeigt die Bühne fast ganz finster. Vorn liegt der Mann. Auf seinem Rücken sitzt ein katzenartiges Fabeltier, das sich in seinen Nacken verbissen zu haben scheint. Der Hintergrund des klein gehaltenen Bühnenausschnitts wird durch dunkelvioletten Samt abgeschlossen, in dem kleine Luken ausgeschnitten sind, aus denen die grün beleuchteten Gesichter von sechs Frauen und sechs Männern schauen, die, halb gesprochen, halb gesungen, den Chor ausführen, der hier die gleiche Funktion hat wie in der antiken Tragödie. Pauke und Harfe begleiten mit einer Triolenbewegung, die durch die ganze Szene festgehalten ist. Die Worte drücken Mitleid mit dem Schicksal des Mannes aus, der sich nach irdischem Glück sehnt, obgleich ihm das überirdische beschieden ist. Hier mischt sich in ganz eigenartiger Weise melodramatischer Sprechgesang mit wirklichem Singen.

Nachdem der Chor beendet ist, verschwinden die

Gesichter und auch das Fabeltier; es wird ganz dunkel. Plötzlich ertönt hinter der Szene eine laute, gemeine Musik und grelles Lachen einer Menge. Da erhebt sich der Mann mit einem Ruck und steht in zerfetztem Gewande aufrecht da; gleichzeitig öffnet sich der Hintergrund und die Bühne ist ganz hell. Dieser Übergang von äußerster dramatischer Prägnanz vollzieht sich in drei Takten:

Wie ein Seufzer klingt die Melodie der Celli, dann folgt ein dumpfer, schwerer Akkord von vier Fagotten. Nun setzt zum erstenmal die Stimme des Mannes ein; ein neuer, weitauseinanderliegender Akkord von zwei Klarinetten und tiefer Baßtuba begleitet die Stimme. Dann ändert sich die Instrumentation völlig. Eine helle Flötenmelodie ertönt, von der Celesta rhythmisch unterstützt, sie wird im nächsten Takt von der Celesta weitergeführt, während die Flöten den Akkord angeben, wird aber noch in diesem Takt von Streicherklängen abgelöst.

Ein junges, schönes Weib erscheint und blickt voll Mitleid auf den Mann, der erschauert, ohne sich umzusehen. Sie reicht ihm einen Becher, der in violettem Licht erstrahlt. Der Mann leert ihn langsam. Während er aber trinkt, bekommt ihr Ge-

sicht einen kalten Ausdruck und sie läuft auf die andere Seite der Bühne. Der Mann steht in tiefem Sinnen und singt.



Da erscheint dicht vor der rechten Seitenwand ein eleganter Herr. (Die musikalische Illustration dieser Stelle ist sehr eigenartig. Hohe Tremoli der sechsfach geteilten Geigen; in der Bratsche ein scharf rhythmisches Motiv.) Er nimmt die Frau, die ihm entgegeneilt, in die Arme und entflieht mit ihr. Der Mann sieht es und stöhnt schwer auf. Sie kommt wieder und scheint um Verzeihung zu bitten; sobald der Mann ihr aber zu vertrauen beginnt, wiederholt sich das gleiche Spiel wie früher und sie läßt ihn neuerdings im Stich. Der Mann aber merkt nicht, daß sie ihn verlassen hat; er erhebt sich zu riesiger Höhe und singt: „Nun besitze ich dich für immer!“

Rasch verwandelt sich die Szene. Die Bühne stellt eine wilde Felsenlandschaft dar, die sich plateauartig aufbaut. Vor einer Schlucht ragt ein mannsgroßes Felsstück in die Höhe. Dahinter sind zwei Grotten. Aus der Schlucht steigt der Mann auf, ein blutiges Schwert in der Hand; ein scharf rhythmisches Motiv der tiefen Holzbläser, Harfe und Streicher schildert den Aufstieg.

Die Grotten erhellen sich, man sieht in ihnen Arbeiter, die feilen und schmieden. Der Mann tritt hinzu, nimmt ein Stück Gold auf und läßt den Hammer schwer niederfallen; der Amboß bricht unter dem Schlag entzwei und aus dem Spalt hebt der Mann ein reiches Diadem. Die Arbeiter wollen sich drohend auf ihn stürzen, da wirft er ihnen lachend das Geschmeide hin; die Grotte wird wieder dunkel.

Nun beginnt der eigenartigste Teil des Dramas; es erhebt sich ein Wind, der allmählich anschwillt: gleichzeitig damit beginnt aber auch ein Crescendo der Beleuchtung, das mit schwach rötlichem Licht einsetzt, über Braun in ein schmutziges Grün übergeht, dann in ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Diesem folgt ein intensives Dunkelrot, das immer heller und schreiender wird, bis es über Orange und Hellgelb in ein blendendes, gelbes Licht übergeht.

Und dieses Crescendo des Lichtes und des Windes muß den Eindruck hervorrufen, als ginge es vom Manne aus. Von allmählicher Mattigkeit geht sein Zustand in wachsende Aufregung über und beim Aufleuchten des gelben Lichtes muß sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde.

Diese Szene baut sich nun musikalisch über einem Motiv von drei Tönen auf, das harmonisch zwei Auslegungen erfährt.



Es liegt hier ein ähnlicher, rein harmonisch-instrumentaler Einfall vor wie im dritten der „Orchesterstücke“, opus 16. Dieser Klang steigert sich aber allmählich, bis er, auf dem Höhepunkt, imitierend mit stärkster Kraft von den Trompeten gebracht wird. Dann legt sich der Sturm der Farben und der Töne; das Licht geht in einen milden, bläulichen Schein über, zarte Klänge der Holzbläser und der Celesta ertönen; und eine Sologeige spielt eine graziöse Melodie im Dreiachtel-Takt.

Die Frau erscheint mit dem Herrn; der Mann sucht zu beiden hinaufzugelangen und kriecht nach aufwärts; vergebens. Er wirbt um die Frau; sie hat nur Verachtung für ihn. Da beginnt er aufs neue, sie zu erreichen. Er klettert ihr nach; sie aber stößt den Fels, der plötzlich von innen erglüht und wie das Fabeltier des ersten Bildes aussieht, nach ihm, so daß er davon begraben wird. In diesem Augenblick wird es finster, und die gemeine Musik und das grelle Lachen ertönen wieder hinter der Szene. Sobald es wieder hell wird, erblickt man die gleiche Szene wie im ersten Bild. Der Mann liegt unter dem Fabeltier, die sechs Männer und sechs Frauen singen zuerst rezitatorisch, dann in immer wärmere Kantilene übergehend:

„Mußtest du's wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußtest du? Kannst du nicht verzichten? Nicht dich endlich bescheiden? Ist kein Friede in dir? . . . Fühlst du nur, was du berührst,

Der Gesang wird zum Geflüster: „Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos! Du Armer!“

Ich bin mir bewußt, daß es kaum möglich ist, durch diese Angaben mehr als eine erste Andeutung zu geben. Man kann namentlich bei einem dramatischen Werk, das eine so eigenartige Szene erfordert, die Wirkung des Musikalischen durch die Farbe unterstützt, einen vollen Eindruck nur dann haben, wenn man es szenisch dargestellt sieht. Und so kann auch ich nur nach dem Bilde der Partitur urteilen, nach den ersten Impressionen, die das Werk mir gemacht hat, und ich glaube, es soweit erfaßt zu haben, daß ich nach Beurteilung der musikalischen Struktur und der wunderbaren Instrumentation an eine starke Wirkung glaube, die es auszuüben vermag.

Das eine kann man jedenfalls auch an Hand der Partitur erkennen, daß die „Glückliche Hand“ eine unerhört kühne und gänzlich neue Auseinandersetzung mit dem szenischen Problem bedeutet; daß

hier ein musikdramatischer Stil geschaffen ist, der, richtig erfaßt und entsprechend ausgeführt, ebenso erschütternd wirken muß, wie ein Drama von Strindberg. Denn man merkt, hier handelt es sich nicht darum, daß beliebigen Personen dramatischer Atem eingeblasen ist, sondern um eine höchst persönliche Aussprache durch die Mittel des Dramas.

Schönberg hat den Stil, den er in der „Erwartung“ und in der „Glücklichen Hand“ ausgebildet hat, auch in den folgenden Werken, den „Herzgewächsen“, dem „Pierrot Lunaire“ und den „Vier Orchesterliedern“ festgehalten.

Die „Herzgewächse“, opus 20, nach einem Gedicht von Maurice Maeterlinck, sind für hohen Koloratur-Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe komponiert. Die Singstimme erhebt sich bis zum hohen F, erfordert demnach eine Sängerin, die die Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ oder die Zerbinetta in „Ariadne auf Naxos“ singen kann. Die eigenartige Instrumentation ermöglicht Klangkombinationen von großer Zartheit; ich möchte das Studium des Liedes als Einführung in die letzten Werke Schönbergs anraten.

Das Hauptwerk dieser Gruppe von Gesangswerken sind aber die „Dreimal sieben Gedichte“ aus Albert Girauds „Pierrot Lunaire“ (deutsch von Otto Erich Hartleben) für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Pikkolo), Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello, opus 21.

Über die Ausführung der Sprechstimme, die in den ersten Aufführungen von Frau Albertine Zehme übernommen wurde, macht Schönberg im Vorwort des Werkes folgende Angaben, die auch für die Ausführung der Partie des Sprechers in den „Gurreliedern" und des Sprechchores in der „Glücklichen Hand" — soweit nicht wirklicher Gesang gefordert wird — von Wichtigkeit sind:

„Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine S p r e c h m e l o d i e umzuwandeln. Das geschieht, indem er

I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird; der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine ‚singende' Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern."

Der Zyklus der Melodramen gliedert sich in drei Teile, deren jeder sieben Gedichte umfaßt. Jedes

der Gedichte weist eine veränderte Instrumentation auf; selbst wenn alle Instrumente im Laufe eines Gedichtes verwendet werden, ist dafür gesorgt, daß ihr sukzessiver Eintritt seine Eigenart hat. So ist das erste der Melodramen „Mondestrunken“ für Flöte, Geige und Klavier mit später hinzutretendem Cello; das zweite „Colombine“ für Geige und Klavier mit später hinzutretender Flöte und A-Klarinette; das dritte „Der Dandy“ für Pikkoloflöte, A-Klarinette und Klavier; das vierte „Eine blasse Wäscherin“ für Flöte, Klarinette in A und Geige (ohne Klavier!); das fünfte „Valse de Chopin“ für Flöte und A-Klarinette (später Baßklarinette) und Klavier; das sechste „Madonna“ für Flöte, Baßklarinette und Violoncell mit später hinzutretendem Klavier; das siebente „Der kranke Mond“ für Flöte allein gesetzt.

Im zweiten Teil beginnen die strengen Formen vorzuwalten, deren sich Schönberg hier mit souveräner Kunst bedient. Das achte Stück „Nacht“ ist eine genau durchgeführte Passacaglia; das Nachspiel des dreizehnten, der „Enthauptung“, nimmt die Soloflötenmelodie des „Kranken Mondes“ auf, und setzt die Melodie des Sprechgesanges als Stimme der Baßklarinette und später des Violoncell hinzu, während die Bratsche eine Imitation hiezu ausführt; das siebzehnte „Parodie“ führt die Melodie der Bratsche imitierend zu der Melodie des Sprechgesanges und als Spiegelkanon zur Klarinette; später entwickelt sich ein Doppelkanon zwischen Rezitation und Pikkolo in der Oktave, um einen halben Takt verschoben, und zwi-

schen Bratsche und Klarinette — ebenfalls im Abstand eines halben Taktes — in Spiegelform, während das Klavier eine frei phantasierende Begleitung ausführt.

Das achtzehnte Stück „Der Mondfleck“ bringt sogar einen Doppelkanon zwischen Pikkolo und A-Klarinette einerseits, Geige und Cello anderseits, in Krebsform; d. h. von der Mitte des zehnten Taktes an läuft die ganze Musik verkehrt bis zum Anfang zurück. Es wird dies verständlicher sein und ein Bild von der Art der Musik des „Pierrot Lunaire“ geben, wenn man nachstehende Reproduktion einer Partiturseite aus dem „Pierrot Lunaire“ betrachtet, die den 9. bis 12. Takt des „Mondfleck“ enthält.

In der Mitte des zweiten Taktes ist die Wendung des Kanons bei dem Worte „richtig“. (Das As der Flöte geht wieder ins A zurück, dann folgen die Noten F, H, Cis, G, Es, die in der ersten Hälfte des Taktes in verkehrter Folge stehen; der gleiche Vorgang läßt sich in allen übrigen Stimmen verfolgen. Man kann hier auch sehen, wie zwischen Pikkoloflöte und Klarinette der Kanon im Abstand eines Vierteltaktes läuft, während zwischen Geige und Cello der Abstand eines ganzen Taktes herrscht. Es wäre ferner zu beachten, daß Pikkoloflöte und Klarinette zu Beginn des Stückes in umgekehrtem Verhältnis den Kanon ausführten, die Klarinette voran, die Pikkoloflöte imitierend; daß aber durch eine Verkürzung der Kadenzen das umgekehrte Verhältnis erzielt wurde, welches bei der rückläufigen Bewegung wieder gelöst werden mußte.)

Pic
Kl (B)
G
Vcl

cresc. ff dim.

cresc.

pp pp mf pp

f pp pp pp pp mf pp

(10)

sieht sich rings und fin_det rich_tig- ei_nen wei_ßen Fleck

(10)

sf f pp sf sf f sf

Pic
Kl (B)
G
Vcl

ppp f

ppp f sf

pp mf pp

f pp pp

des hel_len Mon_des auf dem Rük_ken ei_nes schwarzen Rockes. War_te!

pp p sf f f sf

U. E. 5334-5336.

Aus „Pierrot Lunaire", 18. Stück: „Der Mondfleck".

Zu diesem Doppelkanon bringt aber noch das Klavier ein neues Motiv, das dreistimmig fugiert durchgeführt wird und an der rückläufigen Bewegung nicht teil hat. Dadurch gehen zwei Formen durcheinander: eine rückleitende und eine vorwärtsdrängende, ein Kunstwerk im Sinne der alten Meister, besonders der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach, dem ich in der gesamten modernen Musik nichts Ähnliches zur Seite zu stellen weiß. Dabei ist dieser kunstvolle Aufbau nicht Selbstzweck, sondern bedingt durch den Text: „Einen weißen Fleck des hellen Mondes auf dem Rücken seines schwarzen Rockes, so spaziert Pierrot im lauen Abend.“

Gleich das nächste Melodram, „Serenade“, ist ein fast homophon gehaltener, langsamer Walzer, das folgende, „Heimfahrt“, eine Barcarole mit abwechselndem Hervortreten der verschiedenen Instrumente und das letzte, der Epilog „O alter Duft aus Märchenzeit“, ein traumhaft zartes, wie frei improvisiertes, ganz schlichtes Lied.

Mit dem „Pierrot Lunaire“ hat Schönberg ein Werk geschaffen, das musikalisch formal und inhaltlich einem Problem, das in der Luft lag, endgültigen Ausdruck verliehen hat. Stärker und origineller als Strawinsky seinen „Petrouschka“ hat Schönberg den „Pierrot“ gezeichnet und jede seiner Stimmungen unübertrefflich gefaßt. Daß hier ein Meisterwerk geschaffen wurde, dieses Gefühl hatten wohl alle, die das Werk hörten, so stark, daß es trotz seiner Kühnheit und Neuheit nicht das Schicksal der meisten Kompositionen Schönbergs

teilte; es wurde sogleich — teils mit Respekt, teils mit wirklichem Interesse — jedenfalls aber mit gebührender Aufmerksamkeit aufgenommen.

„Pierrot Lunaire“ ist das letzte Werk Schönbergs, das bekannt wurde: denn die „V i e r O r c h e s t e r l i e d e r“, o p u s 22, sind bisher noch nicht aufgeführt.

Das erste, „S e r a p h i t a“, von Ernest Dowson deutsch von Stefan George, ist für 24 Geigen, 12 Violoncelli, 9 Kontrabässe, 6 Klarinetten, 1 Trompete, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Pauke, Becken, Xylophon und Tamtam gesetzt. Die Geigen sind sechsfach, die Celli meist dreifach geteilt. Es beginnt mit einer ausdrucksvollen Kantilene, die von sechs Klarinetten unisono, unterstützt von sechsfach geteilten Celli, vorgetragen wird und sich nach Prinzipien, in denen man die Geburt eines neuen Kadenzproblems erkennen kann, entwickelt. Den Nachsatz, in aufgelöster Form, bilden Passagen der Geigen, Posaunen, Celli und Klarinetten, und bereiten den Eintritt der Singstimme vor, welche die Hauptstimme ist; allen anderen Motiven, Figuren und Passagen kommt nur sekundäre Bedeutung zu. Hier eine Stelle aus der Mitte des Liedes, die für den Stil der „Vier Orchesterlieder“ charakteristisch ist:

Das zweite Lied, „Alle, welche dich suchen", aus dem „Stundenbuch" von Rilke, hat wieder eine andere Besetzung: 4 Flöten, Englischhorn, 1 D-Klarinette, 2 A-Klarinetten, 2 Baß-Klarinetten, 1 Kontrafagott, 1 Harfe, 3 Solo-Violoncelli, 1 Solo-Kontrabaß.

Dieses Lied ist von einer sehr zarten, ruhig fließenden Stimmung; die Begleitung einfach, aber von großer Wärme des Ausdrucks.

Das dritte Lied, „Mach' mich zum Wächter deiner Weiten", ebenfalls aus dem „Stundenbuch", ist für 2 kleine und 3 große Flöten, 3 Oboen, 2 Englischhörner, 3 Baß-Klarinetten, 1 Kontrabaß-Klarinette, 4 Sologeigen, 5 Solo-Violoncelli und 1 Solo-Kontrabaß gesetzt. Es ist das polyphonste Stück der Gruppe und muß wohl in der ganz eigenartigen Besetzung völlig ungewohnte, überraschende Klangwirkungen hervorrufen.

Der gebräuchlichen Orchesterbesetzung nähert sich nur das vierte Lied, „Vorgefühl", aus dem „Buch der Bilder" von Rilke. Die Besetzung besteht aus 1 kleinen Flöte, 3 großen Flöten, 3 Oboen, 1 Englischhorn, 3 Klarinetten, 1 Baß-Klarinette, 3 Fagotten, 1 Kontrafagott, 4 Hörnern, 1 Trompete, 1 Baßtuba und Streichquintett. Aber auch hier ist die Art der Verwendung der Gruppen und die Zusammensetzung der Akkorde völlig neu.

Das ist es, was man aus den letzten Partituren Schönbergs lernt: die Möglichkeiten des modernen Orchesters sind nicht, wie einige Musiker, die nicht mehr weiter können, pathetisch behaupten, ausge-

schöpft. Im Gegenteil. Hier ist ein Anfang, ein neuer Weg gewiesen, der zeigt, wie man die Instrumente wirkungsvoller und intensiver, als es bisher geschah, verwenden kann; wie sich aus der solistischen Zusammensetzung der Akkorde neue, ungeahnte Klangkombinationen ergeben. Freilich gehört aber zu dieser Art der Instrumentation mehr als die bloße Kenntnis der Instrumente. Das Instrumentieren beginnt hier beim Komponieren; der Einfall selbst ist im höheren Sinne orchestral und wird nicht erst instrumentiert.

Die „Orchesterlieder“ sind zu Beginn des Krieges entstanden. Seither hat Schönberg kein Werk mehr beendet; denn von der „Jakobsleiter“ ist nur die Dichtung veröffentlicht, zu der Musik liegen nur Skizzen vor, die allerdings schon weit gediehen sind. Da in diesem Oratorium, welches das Umfassendste bedeutet, was Schönberg seit den „Gurreliedern“ geschaffen hat, die Probleme aus der Sphäre des Subjektiven in die des Kosmischen gerückt sind, kann wohl vermutet werden, daß auch die Musik aus einer anderen Sphäre stammen dürfte; daß auch sie eine neue, höhere Stufe bedeutet.

Ein äußerer Zufall, wie er mehrmals in Schönbergs Leben eintrat, hat vorläufig die Beendigung der „Jakobsleiter“ verhindert. Aber ebenso, wie Schönberg die Arbeit an den „Gurreliedern“ und an der „Glücklichen Hand“ nach langer Pause wieder aufnahm, so kann man auch hier, wo es sich um ein für sein Schaffen so bedeutsames Werk handelt, mit der Vollendung rechnen.

Keinem äußeren Zufall zu unterliegen scheint es mir aber, daß im produktiven Schaffen Schönbergs überhaupt eine Pause eingetreten, die nun schon drei Jahre währt. Es ereignet sich öfter im Leben bedeutender Geister, daß die Natur Einhalt gebietet, bevor Neues, Entscheidendes entsteht. Sie fordert gleichsam eine Spanne Zeit zur Sammlung der Kräfte, um wieder schöpferisch zu werden. In dieser Zeit ruht der Geist nicht völlig, sondern sucht sich eine Ablenkung in anderer Tätigkeit. So läßt es sich erklären, daß Schönberg nach der stürmischen Produktionszeit, die zwischen den Jahren 1907 und 1915 liegt — in der er komponierte, dichtete, schrieb, lehrte und malte — einige Jahre der inneren Konzentration benötigt, um wieder Distanz zu sich und seinem Schaffen zu bekommen.

Schönberg ist ein ewig Suchender, ewig sich Wandelnder. Ruhe dünkt ihm Erstarrung. Aber was immer er beginnt, immer ist er er selbst; und so entsteht echte Kunst. Man muß an die Verse von Verlaine denken:

L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même
Et qui m'aime me suive et qui me suit, il m'aime.

Er hat in der letzten Schaffenszeit eine so unglaublich schnelle Entwicklung durchgemacht, daß man gar nicht ahnen kann, wohin ihn sein Weg noch führen wird. Und während er früher ganz allein war, dann einen kleinen Kreis von Schülern, später eine immer mehr wachsende Gemeinde um sich hatte, sehen wir jetzt, daß auch in an-

deren Ländern sein Werk zu werben beginnt, daß Künstler wie Busoni, Ravel und Stravinsky seinen Tendenzen sich nähern und alle einem gemeinsamen Ziel zuzustreben scheinen; jeder von den Gesetzen seiner Natur und seinem eigenen werkzeugenden Erlebnis ausgehend, alle aber durch das gemeinsame Band eines inneren Gebotes verknüpft, das sie die alten Pfade der Kunst verlassen und neue Wege suchen hieß.

In der Zeit, in der ich mich mit der Vorbereitung und Niederschrift dieses Buches befaßte, in der ich mich ausschließlich mit der Musik Schönbergs beschäftigte, schloß sich mir das Bild seiner künstlerischen Erscheinung ganz zusammen. Ich fühlte die Stetigkeit seiner Entwicklung, das rasche Durchmessen eines Weges, und erkannte in jedem Werk den vollen Einsatz seiner Persönlichkeit.

Nie bleibt bei ihm das Wollen hinter dem Können zurück; die wunderbare Beherrschung des Handwerks läßt ihn auch das Schwerste leicht bewältigen. So kann er seine Kräfte ungeteilt darauf verwenden der Entfaltung des im eminentesten Sinne Persönlichen, des jenseits aller Tradition und Konvention Stehenden, zuzustreben.

Wie immer eine spätere Zeit sich zu seiner Erscheinung stellen mag: nie wird man übersehen können, daß er es war, der das Convenu einer musikalischen Diktion, die im Äußerlichen zu erstarren drohte, durchbrochen hat; daß er sich selbst aufopferte und durch den Passionsweg, auf dem seine

Werke sichtbare Denkmale der einzelnen Stationen seiner schmerzvollen Aussprache sind, der Musik ein neues Ethos gegeben hat, eine Wahrhaftigkeit, die auf alles Bezügliche verzichtet, das außerhalb ihrer eigensten Sphäre zu suchen ist.

Nicht die Wiedergabe äußerer Vorgänge, wie im Naturalismus; nicht der Reflex von Dingen, die im Inneren Stimmungen hervorrufen wie im Impressionismus; nicht die rückhaltlose Sprache des eigenen Ich wie im Expressionismus, können als das Wesenhafte seiner Kunst gelten. Durch keine dieser drei Einstellungen zur Kunst, deren sich mit einem abbreviierenden Verfahren diese Epoche als entgeistigter Symbole einer scheinbar bestehenden Realität bedient, läßt sich der innere Sinn seiner Musik bezirken. Sie enthält Elemente von allen, ordnet sie aber einer gestaltenden Kraft ein, die in den innersten Trieben des musikzeugenden Geistes beschlossen ist.

Der Élan vital dieser Musik sucht sich seine Gesetze in der mystischen Sprache einer Musik, deren Gesetzmäßigkeiten wir vorerst mehr empfinden als ausdrücken können. Er schafft sich die seinem inneren Triebleben gemäße Form. Er schwingt sich zum Herrn über das Wort der Dichtung auf und zwingt die Poesie in seinen Dienst. Er haucht dem rhythmischen Ablauf dieser Musik seinen Atem ein und läßt dort die Cäsuren entstehen, wo die Woge des inneren Gefühls, die einen musikalischen Gedanken hochgehoben hatte, aushallt. Er lockert die Beziehungen, die zwischen Motiv und Motiv, Thema und Gegenthema, Vordersatz und Nachsatz be-

stehen, weiß aber, sie beherrschend, vor dem Zerfließen zu bewahren.

So wird der große Zertrümmerer alter Werte, diese scheinbar komplizierteste Erscheinung, welche die gegenwärtige Epoche hervorgebracht hat, zu einer reinigenden Kraft, deren Bedeutung die zeitlich Nahestehenden kaum abzuschätzen imstande sind, deren Wirkung sie aber schon jetzt verspüren. Denn er hat alles Halbe und Halbwahre hinweggefegt. Er hat einen Maßstab geschaffen, der für die Beurteilung des allgemeinen Niveaus der Musik bedeutsam ist. Das Pathos der nachwagnerischen Epigonenmusik trägt nicht mehr, seit er es durch eine gehaltenere Sprache ersetzt hat. Der Glanz des neuromantischen Orchesters wirkt wie falscher Flitter neben der sachlichen Instrumentation seiner letzten Werke, die nicht mehr die Linie des Melodischen kolorieren, sondern die musikalischen Gedanken in ihrer intensivsten Prägung zum Ausdruck bringen will.

An der Schwelle zweier Epochen stehend, hat die Kunst Schönbergs doch keinen Übergangscharakter; denn er läßt sich nicht von der Zeit tragen, sondern eilt ihr voraus, selbst epochal wirkend.

Die Konzentration auf das eigene Daimonion, anfangend mit den „Klavierstücken“ opus 11, hat ihn in wenigen Jahren einen Entwicklungsweg zurücklegen lassen, zu dessen Vollendung man das Wirken von Generationen für nötig gehalten hätte. Und wer Schönberg kennt, weiß, daß auch das bisher Erreichte keinen Abschluß, keinen Halt bedeutet, sondern nur eine Stufe aufwärts auf dem Wege der

großen Verwandlung zu immer Höherem, Reinerem, gemäß den Worten, die der Erzengel Gabriel in der „Jakobsleiter" den Aufstrebenden zuruft:

„Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab — man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt. Es soll verborgen sein: ihr durftet, mußtet es vergessen, um die Aufgabe zu erfüllen."

ZEITTAFEL

1897 Klavierauszug der Oper „Sarema“ von Zemlinsky.
Streichquartett D-Dur (unveröffentlicht).
1898 Zwei Gesänge, op. 1. Dreililienverlag.*
1898—1900 Lieder, op. 2 und 3. Dreililienverlag.*
1899 Sextett „Verklärte Nacht“, op. 4. Dreililienverlag.*
1900—1901 Komposition der „Gurrelieder“ und Instrumentation des I. und II. Teiles und Anfang des III. Teiles.
Instrumentation von Operetten.
1902—1903 „Pelleas und Melisande“, op. 5. Universal-Edition.
1904 Sechs Orchesterlieder, op. 8. Universal-Edition.
1904—1905 I. Streichquartett in D-Moll, op. 7. Dreililienverlag.*
1905 Acht Lieder, op. 6. Dreililienverlag.*
1906 Kammersinfonie, E-Dur, op. 9. Universal-Edition.
1906—1907 Zwei Balladen, op. 12. Universal-Edition.
1907 „Friede auf Erden“, op. 13. Tischer und Jagenberg.
Zwei Lieder, op. 14. Universal-Edition.
1907—1908 II. Streichquartett in Fis-Moll, op. 10. Universal-Edition.
1908 Fünfzehn Gedichte aus Stefan Georges „Das Buch der hängenden Gärten“, op. 15. Universal-Edition.
1909 Drei Klavierstücke, op. 11. Universal-Edition.
Fünf Orchesterstücke, op. 16. C. F. Peters.
„Erwartung“, op. 17. Universal-Edition.
Über Musikkritik. Der Merker, I. 2.
1910—1911 Harmonielehre. Universal-Edition.

---

* Die im Dreililienverlag erschienenen Werke wurden von der Universal-Edition übernommen.

1910—1911 Instrumentation des III. Teiles der „Gurre-lieder". Universal-Edition.

1910—1913 „Die glückliche Hand", op. 18. Dichtung und Musik. Universal-Edition.

1911 Sechs kleine Klavierstücke, op. 19. Universal-Edition.

„Herzgewächse", op. 20. Universal-Edition.

Gedächtnisworte zum Tode Gustav Mahlers. Der Merker, III. 5.

Probleme des Kunstunterrichtes. Musikalisches Taschenbuch, Wien.

1912 „Pierrot Lunaire", op. 21. Universal-Edition.

Instrumentation des „Nöck" von Löwe, Universal-Edition; der „Adelaide" von Beethoven und einiger Schubertlieder (unveröffentlicht).

Gedenkrede auf Gustav Mahler.

Parsifal und Urheberrecht. Konzert-Taschenbuch, Wien.

1913—1914 Vier Orchesterlieder, op. 22. Universal-Edition.

1915 Dichtung des „Totentanz der Prinzipien" (unveröffentlicht).

Dichtung des Oratoriums „Die Jakobsleiter". Universal-Edition.

1915—1917 Komposition der „Jakobsleiter" (unvollendet).

INHALT

Der in dem Buch Dr. Egon Wellesz' über Arnold Schönberg eingehend besprochene

Verein für musikalische Privataufführungen in Wien

(Leitung: Arnold Schönberg)

veranstaltet **jeden Montag Abend im Saale des Klubs österreichischer Eisenbahnbeamten I. Nibelungengasse 3** ein Konzert. Zutritt ist nur den Mitgliedern gestattet. Aufnahme neuer Mitglieder erfolgt eine halbe Stunde vor jedem Vereinskonzert an der Abendkassa. Das Mitglied verpflichtet sich auf ein Jahr vom Eintrittsmonat an gerechnet.

Die **Mitgliedsbeiträge** stufen sich je nach der gewählten Sitzkategorie in 7 Klassen ab. Diese Einführung deckt sich mit der Neigung des Publikums, eine den persönlichen Vermögensverhältnissen entsprechende Sitzkategorie zu wählen. Dabei wird natürlich vorausgesetzt, daß Wohlhabendere die ersten vier Klassen wählen, da die letzten 3 Klassen für Unbemittelte reserviert bleiben müssen. Der Mitgliedsbeitrag kann auf einmal oder in Raten bezahlt werden.

Klasse	Gesamtbeitrag	Grundgebühr	3 Vierteljahrsraten oder	9 Monatsraten
I	K 2300	K 500	à K 600	à K 200
II	K 1380	K 345	à K 345	à K 115
III	K 1020	K 255	à K 255	à K 85
IV	K 780	K 195	à K 195	à K 65
V	K 540	K 135	à K 135	à K 45
VI	K 360	K 90	à K 90	à K 30
VII	K 240	K 60	à K 60	à K 20

Die **Grundgebühr** wird beim Eintritt entrichtet.

Alle **Zuschriften** sind zu richten an den Sekretär Herrn Josef Rufer, III. Keilgasse 4.

Geldsendungen an „Kompaß", Allgemeine Garantiebank, I. Graben 29a zu Handen „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien" oder mittels Erlagscheines.

